

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav Blízkého východu a Afriky

Bakalářská práce

Adéla Provazníková

Kompoziční a tematická výstavba textu povídek Júsufa Idríse

Structures and themes of Yusuf Idris' short stories

Praha 2015

Vedoucí práce: doc. PhDr. František Ondráš, Ph.D.

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu své bakalářské práce doc. Františku Ondrášovi za veškerou pomoc, kterou mi ochotně poskytoval od prvotního výběru tématu až k momentu odevzdání, za jeho inspirativní nápady, rady a připomínky.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 20. 8. 2015

.....

Abstrakt:

Bakalářská práce se věnuje uměleckému vývoji egyptského spisovatele Júsufa Idríse (1927–1991). Na základě dvou povídkových sbírek charakterizuje zejména proměny jeho přístupu od šedesátých do osmdesátých let 20. století. K tomuto účelu používá terminologii teorie fikčních světů Lubomíra Doležela, která dokáže vhodně uchopit problematiku tematické a kompoziční výstavby. Popsány jsou i Idrísovy rané realistické světy a vysvětlena je zásadní změna v jeho poetice od konce 50. let, zmíněn je stručně i politický a společenský kontext. S pomocí detailní textové analýzy dochází práce k závěru, že autorovy povídkové světy z osmdesátých let jsou temnější, uzavřenější a komplikovanější, navzdory určité kontinuitě témat i technik napříč celou Idrísovou tvorbou.

Klíčová slova: Júsuf Idrís, Egypt, moderní arabská povídka, fikční světy, realismus, textová analýza

Abstract:

This bachelor's thesis deals with the artistic development of the Egyptian writer Yusuf Idris (1927–1991). Based on the study of two short stories collections it describes the changes in his writing from the 1960s to the 1980s. To achieve this goal, the thesis uses the terminology of the theory of fictional worlds developed by Lubomír Doležel, which provides a suitable tool for the characterisation of themes and techniques in Idris' works. Starting from Idris' realistic worlds of the 1950s, the thesis tracks and explains the fundamental change his writing later underwent. The essential socio-political context is also given. Through detailed textual analysis of selected short stories, the thesis concludes that author's fictional worlds from the 1980s are darker, more self-contained and complicated, despite of some continuity of themes and structural techniques used throughout Idris' work.

Key words: Yusuf Idris, Egypt, modern Arabic short story, fictional worlds, realism, textual analysis

Obsah

1.	Úvod	7
1. 1.	Poznámka k transkripci a překladu	8
2.	Východiska	9
2. 1.	Teorie fikčních světů	9
2. 1. 1.	Fikční světy – vlastnosti a výhody	11
2. 1. 2.	Extense a intense literárního díla	11
2. 1. 2. 1.	Intensionální funkce nasycení a implicitnost	13
2. 2.	Fikční světy povídky	13
2. 2. 1.	Moderní arabská povídka	14
2. 3.	Realistické fikční světy	17
2. 4.	Shrnutí teoretických východisek	19
3.	Júsuf Idrís – život a dílo	20
4.	50. léta: realismus	23
4. 1.	Výstavba realistických světů	23
4. 2.	Shrnutí	25
5.	60. léta	27
5. 1.	Nová generace umělců	28
5. 2.	Júsuf Idrís: Nový pohled na realitu	29
5. 2. 1.	Sbírka <i>an-Naddáha</i>	29
5. 2. 1. 1.	Zobecnění témat a postupů	33
5. 3.	Shrnutí	34
6.	Další vývoj tvorby	35
6. 1.	Sbírka <i>Uqtulhá</i>	35
6. 2.	Detail: Textová analýza	38
6. 2. 1.	<i>Rozdrcený šepotem</i>	38
6. 2. 2.	<i>Zabij ji!</i>	42
6. 2. 2. 1.	Charakter změny fikčního světa	46

6. 3.	Shrnutí vývoje v 80. letech.....	47
7.	Závěr.....	50
8.	Bibliografie.....	52
8. 1.	Prameny.....	52
8. 2.	Sekundární literatura	52

1. Úvod

Ke studiu literatury lze přistupovat různě. Každému prvku z triády autor, text, čtenář, což jsou tři základní a nezbytné složky literárně-komunikačního procesu, může být přisouzena taková důležitost, aby skrze něj byla literatura zkoumána. Předkládaná práce shledává klíčovým text, a to proto, že váže dohromady ostatní dvě strany a je v podstatě tím jediným, čím si můžeme při studiu být jisti. Záměr autora, aktuálního tvůrce literárního textu, se nutně nemusí v textu zhmotnit, a stejně tak čtenář (kterých je navíc potenciálně nekonečné množství) může číst jakýkoli text v podstatě libovolně, snad i chybně. Text, který vytváří literární světy a který je nositelem estetické funkce je to, co je poznatelné na literárním díle a to, co stojí za to zkoumat.

Otázkou zůstávají vztahy mezi těmito třemi entitami. Pokud se literatura zkoumá jen jako určitý projev individuálního nebo kolektivního pocitu, který se váže k realitě, ve které se daný tvůrce nebo jeho okolí nachází, vzniká nebezpečí, že literární díla budou potom vnímána jako pouhé dokumenty. Jakkoli může být tento přístup produktivní při zkoumání mytologie a lidové tvorby, pro moderní literaturu, která je v samé své podstatě uměním, tj. exkluzivním aktem svobodné intelektuální a estetické tvorby, je naprosto nedostačující. Je zjevné, že literatura se nějak váže k našemu aktuálnímu světu, že na něm z velké části „parazituje“, ¹ ale jak přesně toho dociluje, jak odráží, symbolizuje nebo i kritizuje stav tohoto světa, není vůbec jasné.

Studiem literatur cizích kultur se celá rovnice ještě komplikuje. Je vůbec možné nahlížet, pochopit a vhodně interpretovat texty, pro něž je „realita“, ke které mají tento složitý vztah, možná úplně jiná, než jak ji vnímáme my?

Cílem, který si klade tato práce, je pokusit se na základě textové analýzy konkrétních děl egyptského spisovatele Júsufo Idríse, který je považovaný za velikána moderní arabské povídky, postihnout jeho umělecký vývoj. K tomuto účelu byly vybrány dvě reprezentativní povídkové sbírky ze dvou pozdějších autorových tvůrčích období, sbírka *an-Naddáha* (*Siréna*, r. 1969) a *Uqtulhá* (*Zabij ji!* r. 1982). Jak uvádí i název práce, jde především o kompoziční a tematickou výstavbu jeho textů, hlavní zájem je tedy upřen „dovnitř“ děl. Jako teoretický nástroj k této analýze využívá práce teorii fikčních světů Lubomíra Doležela, jejíž základní východiska jsou popsána v úvodních kapitolách. Je

¹ „Fikční možné světy a svět skutečný se do určité míry nevyhnutelně překrývají – často je dokonce ve velké míře mnohem přijatelnější si jednoduše „vypůjčit“ entity a vlastnosti z hotového světa reality.“ (WOLTERSTORFF, Nicholas. *Works and Worlds of Art*. Oxford: Oxford University Press, 1980, s. 135.)

zmíněn rozdíl mezi světy románů a povídek, speciální pozornost je potom věnována teorii výstavby realistických fikčních světů. Není nicméně možné vytrhnout texty z jejich literárního, autorského, ale i historického kontextu. Proto jsou v práci ve stručnosti popsány i nejdůležitější okolnosti arabského a egyptského literárního vývoje a načrtnut Idrísův životopis. Ke každému období, které je v rámci druhé části práce v jeho tvorbě vyděleno, je uvedeno několik základních společensko-politických událostí. Důraz je kladen na změny v egyptské společnosti od šedesátých do osmdesátých let dvacátého století. Pozorným studiem těchto širších souvislostí je možné dospět k lepšímu pochopení světa, ve kterém tento autor žil, respektive světů, které tvořil ve svých povídkách. Zachytit proměny těchto světů a způsobů jejich konstrukce je právě primárním cílem této bakalářské práce.

1. 1. Poznámka k transkripci a překladu

V práci jsou využity dva typy přepisu arabského textu. Pro uvádění jmen, názvy a pro citace z arabských textů je použita zjednodušená verze vědeckého přepisu, kterou charakterizuje využití české diakritiky a některých spřežek (dž, th, dh, ch). Pro bibliografické údaje je použita přesnější transliterace podle mezinárodní normy ISO233-2: 1993.² Překlady názvů děl do češtiny primárně vycházejí ze skript *Moderní literatury arabského Východu*.³ Pokud není uvedeno jinak, překlady ve skriptech neuvedených titulů a překlady citací z arabského textu do češtiny byly provedeny pro účely práce autorkou.

² ISO 233-2:1993. *Information and documentation -- Transliteration of Arabic characters into Latin characters -- Part 2: Arabic language -- Simplified transliteration*. International Organization for Standardization, 1993. Dostupné z: http://www.iso.org/iso/catalogue_detail.htm?csnumber=4118.

³ OLIVERIUS, J. *Moderní literatury arabského Východu*. Praha: Karolinum, 1995.

2. Východiska

2. 1. Teorie fikčních světů

Teoretickým východiskem této práce je teorie fikčních světů tak, jak ji koncipoval Lubomír Doležel.⁴ Tato teorie vychází z původně filosofického pojmu *možné světy*, kterého je využíváno napříč filosofickými disciplínami (ontologie, logika, filosofie vědy) k dosažení hlubšího pochopení a lepšího terminologického uchopení rozmanitých problémů. Ukázal se jako užitečný pro vysvětlení fikčnosti výroků, v otázkách reference a reprezentace, a postupně se začal užívat i v jiných oborech, zejména v teorii literatury. Ruth Ronenová, která se problematikou možných světů zabývá, zdůrazňuje ve své knize *Možné světy v teorii literatury* mezidisciplinární výměnu, která probíhala od sedmdesátých let a která umožnila proniknutí metaforické představy *možných světů* do studia literatury.⁵ Poukazuje ale také na modifikace, kterými význam tohoto filosofického termínu prošel, aby vyhovoval specifickým potřebám literárních vědců. Doležel i Ronenová se nakonec shodují, že literární díla je vhodné vnímat jako specifický druh možných světů, jako fikční světy: „Fikční světy literatury jsou zvláštní druh možných světů; jsou to estetické artefakty vytvořené, uchované a kolující v médiu fikčních textů.“⁶

Přestože hlavním těžištěm zájmu této práce je literární tvorba Júsufa Idríse, je nezbytné popsat a alespoň rámcově obhájit teoretický aparát, který je k analýze jeho textů použit, k čemuž slouží tato kapitola. Teorie fikčních světů byla zvolena jako hlavní zdroj terminologie a je považována za vhodnou z několika důvodů. Za prvé nabízí celistvé uchopení, vysvětlení toho, co a proč má smysl v literárním díle zkoumat. Za druhé, jelikož chápe literární dílo jako strukturu s určitými vlastnostmi, navazuje na tradici českého strukturalismu⁷ a je oproštěna od psychologizujících a naivně mimetických představ. Je to teorie obecně přijímána v české literární vědě,⁸ díky své mnohostrannosti a eklektičnosti si vypůjčuje poznatky z mnoha jiných oborů (vedle filosofie čerpá samozřejmě i z lingvistiky, teorie komunikace, ale i ze sociologie, psychologie a jiných společenských

⁴ Práce se opírá především o jeho komplexní popis této teorie v knize DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Univerzita Karlova, 2003. (anglický originál vyšel v roce 1998).

⁵ RONENOVÁ, Ruth. *Možné světy v teorii literatury*. Brno: Host, 2006.

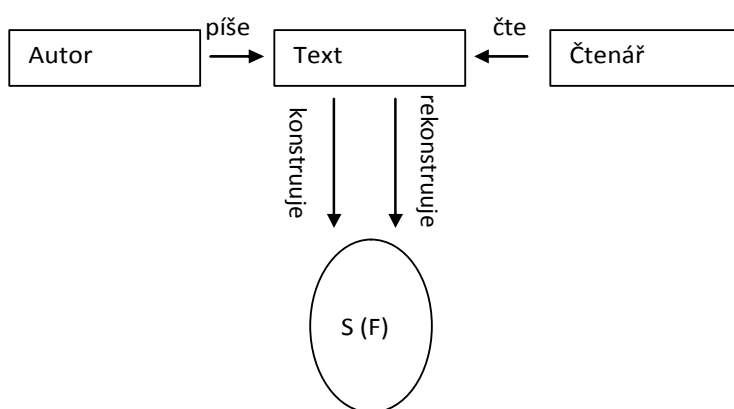
⁶ Doležel 2003, s. 30.

⁷ Na vztah mezi Doležalovou koncepcí a teoriemi Pražské školy například poukázal ve svém článku Fikční světy a Pražská škola Bohumil Fořt (FOŘT, Bohumil. Fikční světy a Pražská škola. *Svět literatury*. 2007, XVII(36), s. 85 – 95), na podobnosti ve směřování v úvahách o literatuře Doležela a Felixe Vodičky upozornil Ondřej Sládek (SLÁDEK, Ondřej. Fiktivní a fikční světy: Několik poznámek k teoretickým přístupům Felixe Vodičky a Lubomíra Doležela. In: JEDLIČKOVÁ, Alice. *Felix Vodička 2004*. Praha: ÚČL AV ČR, 2004, s. 99 - 108).

⁸ Doležel má i na české literárněvědné scéně mnohé žáky a pokračovatele – např. už zmíněného Bohumila Fořta. Jeho teze pro rozbor poezie využil Miroslav Červenka.

věd) a poskytuje tedy vhodný a tvárný nástroj ke zkoumání narativních textů a světů, které vytvářejí. Její mezioborovost je způsobena i vnímáním literární tvorby a procesu vyprávění jakožto součásti každodenního lidského konání.

Teorie fikčních světů je založena na premise, že text konstruuje pomocí znakových systémů (primárně jazykových) fikční svět,⁹ který je svébytným neúplným univerzem a který je díky své fikčnosti vyjmut z pravdivostních hodnocení. Doležel schematicky zobrazuje vznik takového světa pomocí upraveného klasického komunikačního modelu (obr. 1). Z něj je patrný důraz na entitu textu, která nejen propojuje autora a čtenáře, ale zároveň „funguje jako partitura, v níž je zapsán fikční svět“.¹⁰



Obr. 1

„Aktem psaní vytváří autor text a tím konstruuje fikční svět; v aktu čtení čtenář zpracovává text a tak fikční svět rekonstruuje.“¹¹

Tento svět je „přístupný“ skrze sémiotické kanály a pomocí zpracování informace – materiál, který se stává fikčním díky speciální ilokační síle literárního textu, prodělává na hranicích světů zásadní změnu, stává se neskutečnou možnou entitou, existuje fikčně. Stejně tak při procesech čtení a interpretace prochází tento materiál obrácenou konverzí a zároveň proměnu podstupuje i čtenář, který vstupuje do textu z aktuálního světa. K realizaci fikčního světa tedy musí být splněny dvě základní podmínky: musí existovat fikční text, skutečný artefakt vytvořený autorem, a reálný čtenář, který podle instrukcí obsažených v tomto textu rekonstruuje svět v něm obsažený. Autor, text i čtenář jsou v tomto smyslu zakotveni v aktuálním světě a jen skrze text existuje přístup do fikční „neexistující“ reality možného světa.

⁹ Ovšem fikčnost není pojímána jako imanentní vlastnost textu, fikční svět vzniká z pragmatických důvodů v souvislosti s daným kulturním kontextem (Ronenová 2006, s. 19).

¹⁰ Doležel 2003, s. 201.

¹¹ Ibid., s. 200–201.

2. 1. 1. Fikční světy – vlastnosti a výhody

Základní vlastnosti fikčních světů, které detailně popisuje ve své knize, shrnuje Doležel přehledně ve svém článku v časopise *Česká literatura*,¹² ze kterého vychází následující shrnutí:

- Fikční světy jsou neomezené a maximálně proměnlivé množiny možných stavů.
- Fikční světy jsou možné světy neúplné – není možné potvrdit nebo vyvrátit některé výroky o nich, protože zkrátka text, který je konstruuje, nemůže nikdy obsahovat vyčerpávající množství informací.
- Nemusí být sémanticky homogenní – mohou se skládat z oblastí, které jsou definovány odlišně, které podléhají různým globálním omezením (modalitám).¹³
- Jsou vytvářeny textotvornou činností – fikční objekty, které text vytvoří, existují (i když „pouze“ fikčně)¹⁴ a čtenář se k nim může vztahovat.
- Jsou přístupné skrze sémiotické kanály.

Díky pojetí literárních děl jako fikčních světů,¹⁵ které jsou vyjmuté z pravdivostních hodnocení v rámci aktuálního světa, může literární analýza dospět k jasnějším závěrům, vynášet o textech a světech, které konstruují, jasnější soudy, které nepůsobí rozpaky ve vztahu k jejich referenci.

2. 1. 2. Extense a intense literárního díla

Doležel pracuje s binárním pojetím jazykových výrazů Gottloba Frega, který v tomto rámci rozlišuje referenci a smysl každé jednotky. Doleželova literární teorie fikčních světů označuje referenci, tedy tu významovou složku jazykového znaku, „která orientuje znak směrem ke světu“,¹⁶ pojmem *extense*. Fikční svět (který můžeme nahlédnout právě díky *extensi* literárního textu) je pojímán jako makrostruktura a jeho jednotlivé části lze popsat pomocí globálních operací *výběru* a *formativních operací*, především *modalit*. Při popisu extensionálních složek díla generovaných operací výběru se uplatní tradiční naratologické postupy a pojmy, ve fikčním světě se tak pohybují osoby (postavy) s duševními životy, jejichž akce a interakce produkují události, které společně

¹² DOLEŽEL, Lubomír. Mimesis a možné světy. *Česká literatura*. 1997, 45(6), s. 600 - 624.

¹³ Naopak ontologicky homogenní fikční světy z principu být musí, aby spolu mohly jejich jednotlivé prvky interagovat.

¹⁴ Terence Parsons říká, že „existovat ve fikci a existovat jsou dvě zcela rozdílné věci“ (PARSONS, Terence. *Nonexistent Objects*. New Haven: Yale University Press, 1999, s. 50). Existovat fikčně právě znamená existovat skrze sémiotické médium, zatímco aktuální existence takové zprostředkování nemá.

¹⁵ Tj. fikčních světů, které jsou konstruovány tzv. K-texty, které jim předcházejí. Vymezují se oproti Z-textům, které svět (aktuální, nebo jakýkoli jiný už existující) pouze zobrazují, komentují či jinak k němu přímo odkazují.

¹⁶ Doležel 2003, s. 141.

s přírodními silami aktivními v tomto světě modifikují jeho celkový stav.¹⁷ Z hlediska extense můžeme fikční svět charakterizovat také podle jednotlivých modálních omezení, která se v něm uplatňují. Tato omezení jsou hierarchizována podle oblasti své působnosti: aletická omezení určují fyzikální vlastnosti světa,¹⁸ deontická omezení definují platné (převážně společenské) normy, axiologická omezení určují, co má v daném světě hodnotu a co nikoli, a epistemická omezení se vztahují k oblasti vědění a nevědění. Napětí, které vzniká proměnami těchto omezení v čase, nebo jejich odlišnostmi v různých oblastech fikčního světa, způsobuje často zásadní vývoje v narativu, jelikož přítomnost či nepřítomnost konkrétního omezení může motivovat osoby k akci.

Intense, tedy smysl literárního díla, je charakterizována jako „funkce od textury k fikčnímu světu“, jsou to složky významu, které „jazykový znak nabývá skrze texturu.“¹⁹ Intense je tedy jinak a úžeji spjata s konkrétními jazykovými jednotkami, které jsou v textu použity, jejich významy lze generalizovat,²⁰ ale nikoli parafrázovat.²¹ Doležel rozebírá dvě základní intencionální funkce, funkci *ověření*, která upravuje pravdivostní problematiku fikčního světa a funkci *nasycení*, která si všímá významotvorných mezer v jeho textuře.

Je důležité zdůraznit, že extensi a intensi jazykových znaků nejde v praktickém zacházení s texty zcela oddělit. „Extense jsou dostupné jedině skrze intense a naopak intense jsou zakotveny v extensích.“²² Jedině společně tvoří význam jakékoli textury a nabízejí její interpretace. Jejich oddělení je pouze teoretický nástroj, který slouží k uvědomění si mechanismu „za“ procesem interpretace. Z tohoto poznatku také vychází Doleželem definovaný trojfázový postup analýzy při studiu makrostruktury literárního textu, kterým se bude tato práce řídit: „Fikční makrosémantika [...] zaznamenává pravidelnosti textury; z těchto pravidelností vyvozuje intensionální strukturaci fikčního světa; nakonec rekonstruuje extensionální strukturaci světa pomocí určitého extensionálního metajazyka (zejména parafráze).“²³

¹⁷ Doležel vychází z psychologické teorie akce a upozadňuje význam příběhu pro naratologii. Pouze světy s osobami jsou schopny generovat příběhy.

¹⁸ Vedle přirozených fikčních světů, ve kterých platí modality aktuálního světa, jsou tak konstruovány nadpřirozené fikční světy (s jinak (ne)fungujícími fyzikálními a jinými zákonitostmi) a mezilehlé světy snů, halucinací a jiných změněných stavů vědomí.

¹⁹ Ibid., s. 143.

²⁰ Doležel toto demonstruje na rozdílném pojmenování osob – může být použito např. celé jméno (Robinson Crusoe), první písmeno (Josef K.) nebo jen charakteristika dané postavy (portugalský kapitán). Strukturně stejně pojmenované osoby vytvářejí významotvorné skupiny jednotek v rámci intense díla.

²¹ Schopnost být parafrázován je vlastností výlučně extensionálních vrstev významu.

²² Ibid., s. 147.

²³ Ibid., s. 147.

2. 1. 2. 1. *Intensionální funkce nasycení a implicitnost*

Může se zdát, že čím popisnější a delší je fikční text, tím rafinovanější a výživnější je fikční svět. Je pravda, že teorie fikčních světů je v Doleželově knize demonstrována převážně na románových dílech s propracovanými explicitními popisy světů, ve kterých se jejich příběhy odehrávají. Komplexnější textura s explicitní intenzí není ovšem zárukou složitějšího nebo zajímavějšího světa.

Intensionální funkce *nasycení*, která charakterizuje míru prázdných míst v textu, mezer, které si čtenář pro pochopení textu musí zaplnit, je ve skutečnosti úzce spjata s jeho estetickým působením.²⁴ Doležel argumentuje, že explicitní struktura (fikční text) naznačuje implicitní význam, který čtenář musí s pomocí fikční encyklopedie (jeho znalostech o fikčním světě) a aktivních kognitivních operací vydedukovat. Tyto naznačené, nejednoznačné významy můžou potenciálně směřovat ven z daného fikčního světa a vztahovat se k světu aktuálnímu, nebo jinému fikčnímu světu s jiným modalitním nastavením.²⁵

2. 2. Fikční světy povídky

Povídka je žánr, který vyžaduje na malém prostoru vyjádřit hlubokou intenzi a vytvořit svět, který je dostatečně bohatý a komplikovaný, aby uspokojil estetické požadavky čtenářů.²⁶ Jedná se tedy o relativně krátký narativní útvar, který žánrově specifickými uměleckými postupy zachycuje nejčastěji jednu dějovou linii.²⁷ Vztah k jinému narativnímu žánru, románu,²⁸ definuje Valerie Shawová takto: „the novel and the short story are separate entities which share the same prose medium but not the same artistic method“,²⁹ čímž do určité míry shrnuje debatu nad příbuzností těchto dvou žánrů. Pro tuto práci je tento poznatek stěžejní, protože dokazuje, že můžeme pro studium povídkových textů použít teorii fikčních světů tradičně definovanou na románových narrativech. Jelikož ale povídkové řemeslo závisí do velké míry na náznaku a záležitosti

²⁴ Ryanová dává estetickou přitažlivost určitého fikčního světa do souvislosti s jeho ontickou hloubkou – s množstvím virtuálních oblastí, které v něm mají místo a doplňují faktové, ověřené informace (Ryan 1991, s. 156).

„Nevyřčené“ poznatky o světě, které si ale čtenář aktivně doplní, jsou intensionálně podobné neověřeným virtuálním (možným ale nerealizovaným) entitám.

²⁵ Tento směr mohou mít samozřejmě i explicitně vyslovená fikční fakta, ale vždy až jako druhotnou funkci, prvotně konstruuji daný fikční svět a fungují v jeho rámci.

²⁶ Diskuze o povaze a specifičnosti tohoto žánru překračuje možnosti přítomné práce, pro základní přehled např. MAY, Charles E. *The Short Story: The Reality of Artifice*. New York: Twayne, 1995, nebo SHAW, Valerie. *The Short Story: A Critical Introduction*. London: Routledge, 2014.

²⁷ Povídka. In: *Slovník literární teorie*. VLAŠÍN, Pavel a kol. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 288.

²⁸ Román je primárně definovaný na základě své délky a složitosti fabule, která „je široce větvená, rozvíjí vedle motivu hlavního řádu motivů vedlejších, rozbíhá se do četných epizod.“ Román. In: *Slovník literární teorie*. VLAŠÍN, Pavel a kol. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 317–320.

²⁹ Shaw 2014, s. 3.

opravdu na každém jednotlivém slově a jeho významu³⁰, je při zkoumání povídkových textů naprosto nutné zůstat především u fikčního textu a ještě důkladněji zaznamenávat „pravidelnosti textury“, aby bylo možné dobrat se smysluplné interpretace.³¹

2. 2. 1. Moderní arabská povídka

Moderní arabská povídka je narativní žánr s bohatou, i když nepříliš dlouhou tradicí. Je pojímán jako primárně importovaný ze Západu, vyznačuje se tedy obecnými charakteristikami zmíněnými výše, nicméně také navazuje na klasické arabské narativní formy adabové literatury³², lidových románů a cyklů, nebo maqám.³³ Roger Allen konstatuje, že je to dnes nejpopulárnější způsob arabského literárního vyjádření.³⁴ Povídka vyhovovala arabským autorům právě pro své dvě hlavní charakteristiky – relativní krátkost a koncentrované poselství. Ty jim umožňovaly „pohotově reagovat na naléhavé a palčivé problémy z různých oblastí života své země.“³⁵ Uvedený citát vedle toho naznačuje i povahu fikčních světů arabské povídky, a to jakožto světů úzce spjatých se světem aktuálním. Ovšem jak ukazuje vývoj moderní arabské povídky, tato spjatost s realitou nabývala natolik různých podob, že definovat tento žánr z hlediska obsahu rozhodně nelze. Na druhou stranu není možné při literárně historickém zkoumání odhlížet od společenského vývoje, kdy urbanizace, industrializace a společenské reformy od poloviny 19. století vedly postupně k rozšíření působnosti tisku, větší čtenářské gramotnosti a silnějšímu sebeuvědomění, a tyto změny, kulminující v období po první světové válce, nutně vedly k vývoji v literární tvorbě. Zároveň je třeba zmínit, že mnozí arabští autoři, Júsufo Idríse nevyjímaje, jsou a byli společensky a politicky aktivními osobnostmi, a velkou část jejich tvorby lze označit za angažovanou literaturu.

Počátky moderní arabské povídky, tedy doba, kdy se autoři s moderním žánrem teprve seznamovali a pokoušeli se navazovat na tradici maqám,³⁶ je skutečně doprovázena

³⁰ V úvodu ke své studii povídkové tvorby Júsufo Idríse cituje Dalya Cohen-Morová ze sborníku *Ann Charters* a trefně definuje povídku jako „an original prose work in which „every word chosen in the structure of the plot, and every detail of description and characterization, contributes to a unified impression.““ (COHEN-MOR, Dalya. *Yūsuf Idrīs: Changing Visions*. Potomac: Sheba Press, 1992, s. 7)

³¹ V tomto smyslu Doležel poukazuje na nebezpečí subjektivistické nebo ideologií ovlivněné interpretace, která ztrácí výpovědní hodnotu, protože „implicitní význam spíše vnucují, než odkrývají“ (Doležel 2003, s. 174).

³² *Adab* jako tradiční typ arabské prózy „zahrnuje nejrozličnější prozaické žánry, jejichž hlavním cílem je vzdělávat a zábavnou formou poučovat“ (OLIVERIUS, Jaroslav. *Svět klasické arabské literatury*. Brno: Atlantis, 1995, s. 191).

³³ O vlivu maqám na moderní arabskou prózu: ONDRAŠ, František. Maqáma a vznik moderního arabského narativního žánru. *Plav*. 2015, 4, s. 48–52.

³⁴ ALLEN, Roger. *The Arabic Literary Heritage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, s. 302.

³⁵ OLIVERIUS, Jaroslav. *Arabská povídka. Světová literatura*. 1959, 3, s. 84–89.

³⁶ Literární kritik ʿAbd al-ʿAziz ʿAbd al-Magid charakterizuje toto období jako „embryotické“ a datuje ho zhruba mezi lety 1870 a 1914, jeho označení přejímá například i Sabry Hafez ve svém výkladu. (HAFEZ, Sabry. *The modern Arabic short story*. In: BADAWI, M. M., ed. *Modern Arabic Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, s. 270–328.)

vznikem krátkých útvarů, které působí jako črty nebo statické divadelní výjevy.³⁷ Jejich rozsah mohl být omezený i vzhledem k tomu, že většina těchto povídek nejprve vycházela časopisecky. Nicméně mnoho textů tohoto formativního období, které jsou označovány jako povídka (qisṣa) je poměrně dlouhých, některé vycházely v literárních periodikách na pokračování, a jejich charakteristiky spíše odpovídaly novelám, či románům. Terminologie moderních narativních žánrů se v arabštině totiž ustálila později, určité smíření s evropskými kulturními vlivy a následný vývoj literatury v 50. letech znamenal oddělení právě povídky (qisṣa qaṣíra) od delšího a fabulačně složitějšího žánru románu (riwája).³⁸ Zásadní rozdíl spočívá v samotných termínech: zatímco qisṣa (od slovesa qaṣṣa/jaṣṣu –vyprávět) znamená vyprávění toho, co se „mi“ přihodilo, riwája (od slovesa rawá/jarwí – vyprávět ve smyslu tradovat, ale i interpretovat) může znamenat i „verze, podání“. Již v tomto prvotním období, ve kterém sehráli hlavní roli převážně autoři libanonského původu ovlivnění evropskou a zvláště francouzskou kulturou,³⁹ se v tematické rovině narativních textů objevovala dobově kontroverzní témata sociální nerovnosti nebo postavení ženy v moderní společnosti.

Jedna z prvních organizovaných literárních škol, egyptská *Nová škola (al-Madrasa al-hadītha)*⁴⁰, prosazovala v povídkách (a literatuře obecně) kriticky realistickou metodu a tvorba jejich autorů v sobě nesla silný sociální a politický obsah. Jazykově a strukturně přispěla tato škola k podobě moderní arabské povídky díky tomu, že odmítla starý ornamentální styl a soustředila se na koncentrování tematického obsahu jednotlivých povídek. Struktura povídek často závisela na silné osobě, která se vymykala omezením daného světa do té míry, že vytvářela specifický literární typ. Ve třicátých letech potom vyústilo hledání „ideálního typu“ v romantické až sentimentální směřování některých autorů.⁴¹ Egyptská literární scéna v této době silně ovlivňovala produkci v jiných arabských zemích, především Levantě a Iráku, kde až do 50. let vznikaly povídky podobného charakteru, s více či méně lokálním nebo nacionálním rázem.

Sabry Hafez, egyptský literární kritik a profesor arabské literatury na The School of Oriental and African Studies Londýnské univerzity, charakterizuje následný vývoj v žánru

³⁷ To odpovídá podobě krátkých středověkých, ale i pozdějších maqám, které byly založené především na dialogu mezi hlavními postavami a jednoduché, do určité míry uniformované, zápletky.

³⁸ Sabry Hafez zdůrazňuje, že proces vzniku moderní arabské povídky byl daleko více než navazováním na staré vzory, nebo imitováním evropské literatury důsledkem dynamického intertextuálního vztahu mezi těmito formami. (Hafez, S. *The modern Arabic short story*, 1992, s. 270.)

³⁹ Mezi tyto autory lze zařadit členy emigrantské skupiny *Mahdžar* (Džibrán Chalíl Džibrán, Michá'il Nu'ajma) nebo autory moderních maqám Násifa al-Jázidžího, Ahmada Fárise Šidhjáka, Muḥammada al-Muwajlihiho aj.

⁴⁰ Do této školy patřili především průkopníci povídkového žánru v Egyptě bratři Muḥammad a Maḥmúd Tajmúr, satirik Táhír Lášin a bratři 'Ísá a Šiháta 'Ubajd.

⁴¹ Ibid., s. 285–288.

arabské povídky jako bytostně spjatý s politickou realitou tehdejšího arabského světa. Vyděluje tři základní proudy, které dominovaly vývoji povídky od třicátých do šedesátých let, a to sentimentální proud idealizující poevropštěné střední vrstvy, který čerpá z tohoto prostředí a zároveň velebí přírodní a jiné krásy arabské vlasti, přičemž slepě následuje evropské literární vzory; přirozené pokračovatele modernistů z Nové školy, kteří rozvíjeli realistickou metodu;⁴² a konečně marginalizované avantgardní směry.⁴³ Realistický přístup se v této době ukazuje jako nejproduktivnější a od padesátých let, s vlnou politické a národní nezávislosti po druhé světové válce, jej v tvorbě využívá celá paleta arabských autorů.⁴⁴

Druhá polovina 20. století přinesla arabskému světu obrovské společenské a politické změny v podobě zcela nových režimů, které rychle proměnily život v jednotlivých arabských státech.⁴⁵ Realistická metoda, která se snaží literárními texty „zobrazovat“ aktuální svět, přestávala v konfrontaci s komplexností moderního života postačovat. Od šedesátých let tak lze v literatuře pozorovat „novou sensibilitu“,⁴⁶ směr, který využívá iracionalitu a absurdno jako základní stavební prvky povídkových textů. Zatímco v Egyptě je hrdina „nové vlny“ často odcizený člověk hledající nové hodnoty mimo tradiční společnost, v díle iráckého autora Fu'áda at-Takarlího se skrze postavu obyčejného, plně integrovaného člověka dostávají tradiční hodnoty do kritického světla.⁴⁷ Autoři generace 60. let experimentují s formou i obsahem, osvojují si nové narativní postupy a techniky jako vnitřní monolog, filmový střih nebo montáž, čerpají z myšlenek surrealismu a existencialismu a ve fikčních světech jejich povídek se stírají hranice mezi možným a nemožným, realitou a snem. Tyto povídky jsou dokladem dynamického vývoje žánru. Až do devadesátých let se neobjevila podobně silná a jednotná generace, která by takovýmto zásadním způsobem zvrátila pohled na literární tvorbu a otevřela tolik nových možností.⁴⁸ Důkladným studiem literárního života v Egyptě došel Richard Jacquemond ve své knize *Conscience of the Nation* k několika závěrům, které lze s opatrností vztáhnout na

⁴² Přičemž na pomezí mezi prvním (romantickým) a druhým (realistickým) typem tvorby staví Hafez povídky ovlivněné socialistickým realismem.

⁴³ Jako avantgardní platformu 40. let zmiňuje Elisabeth Kendallová například časopis *at-Taṭawwur* (Rozvoj). (KENDALL, Elizabeth. The Theoretical Roots of the Literary avant-garde in 1960s Egypt. *Edebiyat: Journal of Middle Eastern Literatures*. 2003, 14(1-2), s. 39–56.)

⁴⁴ „Poválečný „novorealismus“ využívají autoři celého arabského světa jako Júsuf Idrís, Ghá'ib Ṭu'ma Farmán, Luṭfí al-Chúli, Ḥanná Miná, Suhajl Idrís, Džabrá Ibráhím Džabrá nebo Ghassán Kanafání a navazují tak na klasiky této metody jako byli Jahjá Ḥaqqí a Tawfíq Júsuf 'Awwád, kteří publikovali od 20. respektive 30. let.

⁴⁵ „The decades from 1960 until the end of the 1980s were radically different from the preceding period. They were marked by great contradictions and rapidly shifting realities, particularly on the political and cultural planes.“ (Hafez, S. The modern Arabic short story, 1992, s. 315)

⁴⁶ Novou sensibilitu (al-ḥassásija al-džadída) jakožto pojmenování pro různé modernistické proudy egyptské literatury použil a promyslel egyptský spisovatel a literární teoretik Edwár al-Charrát.

⁴⁷ Ibid., s. 32.

⁴⁸ Kendall 2003.

většinu arabského světa.⁴⁹ Přestože prestiž povídky postupně poklesla ve prospěch románů a přestože se vyvíjí podle toho, jak byly její cíle definovány v druhé polovině 60. let, povídka zůstala prostorem pro experimenty a inovaci, pro odtržení od (neo)realistických většinových metod. Díky relativně neomezeným technickým možnostem, které průkopníci nové sensibility a jejich pokračovatelé propracovali, dnes může arabská povídka také nabídnout velkou rozmanitost témat. Jacquemond zároveň zdůrazňuje tři skutečnosti, které dokládají pozitivní vývoj v posledních dekádách 20. století – dramatický nárůst publikované povídkové (a celkově literární) tvorby, její feminizace a internacionalizace.⁵⁰

2. 3. Realistické fikční světy

Júsuf Idrís vstupoval do literatury v 50. letech, v době, která je spjatá s proudy socialistického realismu a novorealismu.⁵¹ Tyto poněkud zjednodušující „nálepky“ naznačují dvě věci – za prvé, arabští autoři v této době používali realistickou metodu a za druhé, tato metoda se nějakým způsobem lišila od „klasického“ realismu počátku 20. století. Podobně jako v jiných světových literaturách, realismus v arabské próze ovšem není striktně spjat s nějakou konkrétní epochou, je to spíše termín, který charakterizuje přístup k práci, literární metodu. Sabry Hafez k tomuto říká: „[R]ealism in the Arabic short story is not a school or movement. It knows no theoretical programme or manifesto.“⁵² Jestliže tedy můžeme některé literární školy označit za „realistické“ je to proto, že používaly tuto metodu, ovšem pro svoje vlastní specifické cíle. Samah Selimová, egyptská literární kritička, se v několika svých pracích zabývá právě vznikem a podobou arabského (především egyptského) realismu a charakterizuje ho jako ideologický nástroj, kterým se nově vzniklá střední třída snažila realizovat svoji představu o moderním světě. Zdůrazňuje roli, kterou v tomto sehrály ideje nacionalismu a individualismu, a kriticky se vymezuje k realismu jako metodě, která „claims to be simultaneously universal and a particular form of representation“,⁵³ ale která ve skutečnosti prosazuje vlastní sociální strategie. Vedle výrazně kritického pohledu této badatelky je možné pohlížet na realismus jako na

⁴⁹ Srov. JACQUEMOND, Richard. *Conscience of the Nation: Writers, State, and Society in Modern Egypt*. Cairo: The American University in Cairo Press, 2008.

⁵⁰ Přestože ženy-autorky publikují literární texty už od počátku století a hrály zásadní roli ve formování modernistických přístupů konce let šedesátých, v posledních desetiletích narůstá jak jejich počet, tak jejich vliv na celkové směřování arabské literatury. Podobně je to s tvorbou autorů tradičně periferních oblastí arabského světa jako je Severní Afrika, Záliv nebo Jemen (Jacquemond 2008, Hafez 1992).

⁵¹ V přehledových pracích jako například (OLIVERIUS, J. *Moderní literatury arabského Východu*. 1995) nebo (Hafez 1992). Za realistickou pokládá Idrisovu ranou tvorbu naprostá většina kritických prací o jeho díle, na sledování jeho vývoje od realismu k symbolismu a surrealismu staví například Dalya Cohen-Morová, nebo Sabry Hafez.

⁵² Hafez 1992, s. 302.

⁵³ SELIM, Samah. *The Narrative Craft: realism and fiction in the Arabic canon*. *Edebiyat: Journal of Middle Eastern Literatures*. 2003, 14(1-2), s. 110.

uměleckou techniku, která v jádru předpokládá možnost přístupu k aktuálnímu světu (realitě) a staví primárně na snaze o jeho „zobrazení“. Charakteristika George Levina, kterou ve své práci o realistických fikčních světech cituje Bohumil Fořt, umně spojuje oba tyto póly, a proto ji můžeme přijmout jako výchozí:

„Realismus jakožto literární metoda může být definován jako sebe-uvědomělé úsilí, často ve jménu nějaké morální iniciativy o sdělování pravdy či rozšiřování hranic lidského soucitu, přesvědčit čtenáře o tom, že literatura popisuje přímo realitu samu.“⁵⁴

Fikčnost veškerých textů závisí především na sémanticko-pragmatických aspektech, tedy na tom, jak je každý text vnímán v daném kulturním prostředí.⁵⁵ Například autobiografickou tvorbu francouzský teoretik Phillipe Lejeune charakterizuje přítomností tzv. autobiografického paktu, tedy úmluvou mezi zúčastněnými stranami, že se jedná o retrospektivní narativní text, v němž skutečná osoba pravdivě vypráví o svém skutečném životě.⁵⁶ V případě realistických děl, která se snaží do nějaké míry imitovat aktuální svět, je naprosto nezbytné, aby „implicitní smlouva“ mezi dílem, autorem a čtenářem, obsahovala vědomí, že daný text „slouží jako znak odkazující k tomu, co obě strany považují za realisticky ztvárněnou uměleckou realitu.“⁵⁷

Pro vlastní popis realistických fikčních světů Júsufa Idríse a jejich modifikací v jeho pozdějším díle se tato práce inspiruje v analýze literární produkce českého realismu, tak, jak ji provedl právě Bohumil Fořt. V obecněji laděném úvodu ke své knize tento literární vědec postuluje několik charakteristik typických pro všechny realistické světy, které je nezbytné na tomto místě zmínit.

- Realistický fikční svět je typicky *přirozeným světem*, to znamená, že v něm fungují modality aktuálního světa.
- Do realistického fikčního světa pronikají ve velké míře *časoprostorová, kulturní a ideologická data* z aktuálního světa (čtenář je tedy nucen pracovat s *aktuální i fikční encyklopedií*).⁵⁸
- Vedle funkce estetické je základní funkcí realistických textů *funkce epistemicko-evokační*, která způsobuje zdání reality a utvrzuje v čtenáři pocit, že je možné ji poznat.

⁵⁴ Citováno podle: FOŘT, Bohumil. *Fikční světy české realistické prózy*. Praha: Akropolis, 2014, s. 22.

⁵⁵ Ronenová 2006, s. 18.; viz též pozn. 9.

⁵⁶ LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

⁵⁷ Fořt 2014, s. 23.

⁵⁸ Ecův termín *encyklopedie*, který označuje souhrn čtenářových znalostí o světě kolem, rozpracoval Lubomír Doležel a rozlišil *encyklopedii aktuálního světa* a *encyklopedie fikční*, které obsahují znalosti o jednotlivých fikčních světech. (Doležel 2003, s. 176–181)

- Typický opěrný bod těchto fikčních světů je *su(o)bjekt*, který se vztahuje k dvěma protikladným prostorům – k sobě (k vlastní mysli a individualitě) a ke společnosti (k ostatním lidem a prostředí).
 - Napětí z těchto dvou protichůdných pohybů je znatelné převážně v intensionálních strukturách (například polopřímá řeč a psychonarace jako typické znaky „vztahu k sobě“, oproti popisům a výkladům při formování „vztahu ke společnosti“).⁵⁹

Přestože se realistická metoda snaží vzbudit dojem, že jí tvořené fikční texty jsou pouhým „zobrazením“ reality aktuálního světa, ve skutečnosti vytváří i tyto texty své specifické fikční světy, které lze zkoumat prizmatem Doleželovy teorie.

2. 4. Shrnutí teoretických východisek

Tato kapitola nastínila teoretická východiska práce a charakterizovala použitou terminologii. Pokusila se obhájit jejich užití a rozvinout úvahy o jejich užitečnosti především pro studium povídkových fikčních textů. Stručné shrnutí historického vývoje moderní arabské povídky mělo za cíl zasadit dílo Júsufa Idríse do širšího kontextu. Přestože otázka možnosti proniknutí do literárních textů a eventuality jejich objektivní interpretace zůstává, teorie fikčních světů poskytuje nástroj k hledání alespoň částečné odpovědi. Ve spojitosti se zkoumaným dílem velikána egyptské povídkové tvorby je vhodné na závěr uvést povzbudivou citaci z úvodu Doleželovy monografie: „I když čtenáři mohou být časově, zeměpisně nebo kulturně vzdáleni od tvořivého aktu, mají kdykoli platné pozvání k návštěvě a užívání té obrovské knihovny, kde jsou uchovávány imaginární říše.“⁶⁰

⁵⁹ Fořt označuje tyto vztahy jako *individuálně-psychologický* a *sociálně-ideologický* pohyb.

⁶⁰ Doležel 2003, s. 41.

3. Júsuf Idrís – život a dílo

Pro ucelenější pohled na tvorbu Júsufa Idríse je nutné, po zařazení jeho osoby do historického vývoje moderní arabské povídky, které bylo stručně naznačeno v předchozí kapitole, uvést krátce i jeho životopis.⁶¹

Tento přední představitel egyptské literatury se narodil ve vesnici al-Bajrúm v severovýchodní provincii aš-Šarqíja 19. května 1927. V dětství se musel potýkat s chudobou příbuzenstva, u kterého bydlel, aby mohl chodit do školy. Podle vlastních slov přežil nesnesitelné období svého dětství jen díky tomu, že neustále snil a vymýšlel si pro sebe zárnou budoucnost, a díky vyprávění své prababičky, která ho zasvětila do egyptských tradic, starých rituálů a příběhů. S rodinou se následně stěhoval do az-Zaqázíqu (hl. m. provincie aš-Šarqíja), al-Manšúry a Dumjátu, a po úspěšném absolvování střední školy v roce 1945 nastoupil na lékařskou fakultu v Káhiře. Vedle studia se zajímal o politické dění a jako předseda Studentského výboru se aktivně zapojil do boje proti britské okupaci Egypta. Jeho revoluční aktivity a účast na demonstracích vedly k jeho krátkým uvězněním v letech 1949 a 1951. V této době také v časopise *al-Qiṣṣa* uveřejnil svoji první povídku *Unšúdat al-ghurabá‘* (*Hymna cizinců*) a začal spolupracovat s časopisy *Rúz al-Yúsuf* a *al-Miṣrī*. Po absolvování univerzity v roce 1952 působil rok jako lékař v nemocnici Qaṣr al-‘Ajnī v Káhiře, později si otevřel vlastní kliniku a pracoval jako revizní lékař v nejchudších čtvrtích Káhiry. Povolání lékaře se vzdal ve prospěch své literární kariéry až v roce 1967. Složitě dětství Júsufa Idríse a jeho lékařská praxe bývají vyzdvihovány jako základní formující vlivy pro jeho literární tvorbu. Zároveň s ukončením svého univerzitního studia byl Idrís svědkem egyptské revoluce, kterou nadšeně podporoval, dokonce se podílel na redigování prvního armádního časopisu *at-Taḥrír*, do kterého psali mnozí již etablovaní autoři. Idrísovi vyšla první sbírka povídek *Arḥaṣ lajálí* (*Nejlacinější noc*) v roce 1954 a byla okamžitým úspěchem. Ovšem deziluze z výsledku revolučního snažení, obavy z an-Násirovy autoritářské vlády a vlastní komunistické smýšlení ho dostaly do konfliktu s novým režimem a vyústily v jeho další uvěznění, tentokrát na více než rok. Během pobytu ve vězení se mu podařilo napsat dvě novely *al-Bajdá‘* (*Běloučká*) a *al-‘Askarī al-aswad* (*Černý četník*) a po propuštění v roce 1955 začal spolupracovat s časopisem *Sabāḥ al-ḥajr* a deníkem *al-Džumhúríja*. Do konce 50. let mu potom vyšlo několik povídkových sbírek (*Džumhúríjat Farḥát/ Farḥátova*

⁶¹ Životopisná data čerpá práce především z úvodu ke knize *Critical Perspectives on Yusuf Idris* Rogera Allena (ALLEN, Roger, ed. *Critical Perspectives on Yusuf Idris*. Colorado Springs: Three Continents Press, 1994.) a z knihy rozhovorů s autorem: FAWZÍ, Maḥmūd. *Jūsuf Idrís ‘alā fūwahat burkān*. al-Qáhira: ad-Dār al-Miṣrīja al-Lubnānīja, 1991.

republika, al-Baṭal/ Hrdina, A lajsa kadhálik/ Není-liž pravda?, Ḥádithat šaraf/ Případ cti), dvě novely a tři divadelní hry. Oženil se v roce 1957 a se svojí ženou, která vystudovala estetiku, měl tři děti. V roce 1961 se zapojil do alžírské války o nezávislost, ale po šesti měsících byl nucen z důvodu zranění bojiště opustit. Pocity deprese, zdravotní problémy a nespokojenost s politickým vývojem⁶² v šedesátých letech, společně s dalšími faktory, jako byla celková proměna estetické vnímavosti v egyptské společnosti, vedly k poměrně zásadní změně v poetice Júsufa Idríse. Jeho povídkové sbírky *Áchir ad-dunjá (Konec světa)*, *al-Askarí al-aswad, Lughat al-aj aj (Jazyk nářku)*, *an-Naddáha (Siréna)* a *Bajt min laḥm (Dům z masa)* pod vlivem existencialismu a surrealismu nabývají symboličtějšího rázu, jakkoli stále primárně využívají realistické postavy a prostředí egyptského života. Od roku 1967, kdy se Idrís rozhodl věnovat výhradně literatuře, přispíval do novin *al-Džumhúríja* sérií článků pojmenovaných *Jawmíjât (Deník)* a v roce 1969 byl přijat jako literární editor do největšího egyptského deníku *al-Ahrám*. Do *al-Ahrám* přispíval komentáři na mnohá společenská, politická i mezinárodní témata až do své smrti. Vedle povinností žurnalisty se musel Idrís v sedmdesátých letech vypořádat se srdeční chorobou, kvůli které podstoupil v roce 1976 rozsáhlou operaci v Londýně, a to značně omezilo jeho literární tvorbu. V osmdesátých letech se i přes zdravotní problémy vrátil do literatury a vydal tři povídkové sbírky (*Uqtulhá/Zabij ji!*, *Aná sulṭán qámún al-wudžúd/Jsem vládce zákona existence*, *al-Atb alá an-naẓar/Je to vina zraku*), novelu *Njú Júrk 80 (New York 80)* a několik divadelních her společně s teoretickými statěmi o smyslu divadelní tvorby a egyptském divadle. Zemřel 1. srpna 1991 v londýnské nemocnici ve věku šedesáti čtyř let.

Po celou dobu svého života byl Idrís kontroverzní postavou, zásadně se vymezoval proti lidem, se kterými nesouhlasil, a jeho vnímání autora jako „vizionářského génia“,⁶³ který hledá (a nalézá) pravdu, budilo na literární scéně rozpaky. Jeho politické názory byly ovlivněné komunismem a arabským nacionalismem, udržoval přátelské vztahy s autokratickými vládci v arabském světě, jako byli Šaddám Ḥusajn nebo Mu‘ammar al-Qadhafí, a tvrdě odmítal uznání státu Izrael. Kontroverzi vyvolala i jeho kritika udělení Nobelovy ceny za literaturu Nadžíbu Maḥfúẓovi v roce 1988 a následné odmítnutí ceny iráckého prezidenta za literaturu, kterou měl sdílet s palestinským autorem Džabrou Ibráhímem Džabrou.

⁶² Především selhání násirovského režimu vyřešit sociální otázky Egypta, rozpad Sjdnocené arabské republiky a porážka arabských vojsk v červnové válce roku 1967.

⁶³ P. M. Kurpershoek v knize *The Short Stories of Yūsuf Idrīs* cituje Idríse, který tvrdí, že „spisovatel je moderním prorokem“ (al-kátib huwa an-nabí al-ḥadīth). KURPERSHOEK, P. M. *The Short Stories of Yūsuf Idrīs: A Modern Egyptian Author*. Leiden: Brill, 1981, s. 52.

Umělecký přínos Júsufa Idrise je ale nedocenitelný. Je právem považován za jednoho z nejlepších egyptských autorů povídek, navazoval na tradici tohoto žánru a ve všech směrech jej rozvíjel. Sabry Hafez to potvrzuje slovy: „Idris's towering talent eclipsed that of his contemporaries, because his work is not only rich in form as well as in subject matter, but also abundant and constantly developing.“⁶⁴

⁶⁴ Hafez 1992, s. 308.

4. 50. léta: realismus

Tvorba Júsufa Idríse je velice široká, a to jak co se týče témat, tak i užitych technik. Hlavním záměrem této práce je charakterizovat na základě dvou povídkových sbírek jeho tvorbu z šedesátých a osmdesátých let, porovnat je a pomocí detailního rozboru vybraných textů a jejich fikčních světů, popsat jeho umělecký vývoj. Jelikož ale autorův fikční svět, tedy množina světů tvořených jeho povídkami, začíná tvorbou let padesátých, je třeba alespoň náznakově rozebrat, na čem následující dílo staví.⁶⁵ Pro ilustraci budou v této práci použity tři povídky, které byly přeloženy do češtiny, pocházejí z této etapy a vhodně doplní argumentační linii.⁶⁶

4. 1. Výstavba realistických světů

Realistická metoda, kterou Idrís používá ke konstrukci svých fikčních světů, staví na několika pilířích. Jedná se zejména o implicitní a explicitní import dat z aktuálního světa, konkrétně z egyptské reality, která vytváří zdání „zobrazení“ tohoto světa. Tato data (jména míst a lidí, kulturní a historické odkazy) jsou kulisami, ve kterých se odehrávají „pravděpodobné“ příběhy. Způsob, kterým Idrís tyto příběhy rozvíjí, dále podporuje iluzi reality a to proto, že jeho povídky často postrádají jakýkoli úvod. Čtenář je první větou vhozen doprostřed událostí, okolnosti daného momentu se mu vyjasní až s postupem v textu.⁶⁷ Navíc postavy, které se pohybují v jeho povídkách (nejčastěji se v této době povídkový svět koncentruje okolo jedné hlavní postavy), stejně jako prostředí kolem nich, neprodělávají v průběhu děje žádné dramatické změny. Roger Allen, který se dílem Júsufa Idríse a dalších moderních arabských autorů dlouhodobě zabývá, konstatuje, že v těchto povídkách chybí nejen nějaké závěrečné poučení, ale dokonce i rozuzlení, vyvrcholení, posun v situaci dané postavy.⁶⁸ Šíře znalostí o různých společenských vrstvách, umožnila Idrísovi pracovat ve svých povídkách s mnoha různými prostředími. Příběhy, nebo lépe portréty jednotlivých osob a míst, jsou zasazeny do městských kulis středostavovských rodin, ale i chudých slumů, nebo do provincií s odlehlými statky nebo většími vesnicemi. V rámci tohoto sociálního rozptylu vznikají ve fikčních světech archetypální protiklady

⁶⁵ Kontinuita Idrísova díla je zdůrazňována ve většině kritických prací, konkrétně Sabry Hafez a P. M. Kurpershoek neustále ukazují, jak v pozdějších symbolických a abstraktních povídkách Idrís navazuje na konkrétní jím už vytvořené realistické světy a techniky.

⁶⁶ Jsou to povídky *Zástup* (ze sbírky *Džumhúrijat Farhát* z roku 1956) a *Malý muž* (z *A lajsa kadhálik* z roku 1957) přeložené Rudolfem Veselým, které byly uveřejněny ve třetím čísle Světové literatury roku 1959, a povídka *Jedné letní noci* ze sbírky *A lajsa kadhálik*.

⁶⁷ Např. „Od osmi hodin tady Sámí sedí na malé stoličce, v rohu pokoje u stolu, má před sebou knihy, jídelní přístroje, rozvrh...“ (Malý muž. *Světová literatura*, s. 63)

⁶⁸ ALLEN, Roger. Yusuf Idris's Short Stories: Themes and Techniques In *Critical Perspectives on Y. I.*

mezi městem a vesnicí,⁶⁹ mezi bohatými a chudými, mezi ženami a muži, kterých dokáže Idrís využít ke konstrukci co nejuvěřitelnějších příběhů.

Kategorie *su(o)bjektu* je pro tyto světy hlavní osou, stejně jako jeho vztahování se k sobě samému a ke společnosti. Tyto dva pohyby, často protichůdné, jsou zdrojem konfliktu, který potom dominuje vyprávění. Sabry Hafez charakterizuje nejčastější subjekt Idrísovyh raných povídek jako „the frustrated person full of dreams and projects that are often larger than life and therefore unlikely to be fulfilled“⁷⁰ Dále zdůrazňuje, že v 50. letech Idrís zcela logicky v kontextu vývoje literární tvorby a společenských vztahů tohoto období preferuje pohled zvnějšku na tento subjekt, využívá autoritativní vyprávění ve třetí osobě nebo osobní pozici pozorovatele. Proto často nejsou známy detailní motivace činů hlavních hrdinů, čímž vzniká dojem, že jsou vlečeni událostmi a okolnostmi mimo jejich kontrolu. Idrís ale zároveň s prostředím povídek konstruuje, byť v náznacích, i paměť a myšlenky jednajících osob, a to tak, že má čtenář v konečném důsledku pocit objektivního vyprávění, kde vypravěč nechává mluvit za zobrazovanou skutečnost pouze fakta. Povídky potom působí jako výseče reality, jako ilustrace jednoho z mnoha momentů v životě konkrétního člověka, který se potýká sám se sebou na pozadí skutečností, které nemůže ovlivnit. V povídce *Malý muž* prohledává Sámí potají otcovu peněženku, protože nevěří, že mu nemůže přispět na návštěvu kina. Zjištění, že otec skutečně nedisponuje žádnými penězi, ho rozčílí, ptá se sám sebe: „Jak to, že ten dobrý, silný tatínek, který může dělat zázraky a jehož moc nezná překážek, má u sebe jen tak uboze málo peněz?! [...] Kde utratil otec všechny peníze? Kde má plat?“⁷¹ Potom ale uvidí spícího otce a uvědomí si, že i on je jen obyčejný člověk, který potřebuje pomoc a že možná právě jeho syn, Sámí, může udělat něco proto, aby zlepšil rodinou situaci.

Vztah ke společnosti, který Fořt charakterizuje pojmem „sociálně-ideologický realistický pohyb“, je v mnoha Idrísovyh povídkách ztvárněn na základě vztahu určité skupiny (ne společnosti jako celku) a jednotlivce. V této etapě jeho tvorby navíc vystupuje skupina jako neomylná kolektivní vůle, vnímaná jako převážně pozitivní prvek. Ilustrovat to mohou povídky *Jedné letní noci* i *Zástup*; v obou přemůže neorganizovaná skupina protisměrné snažení jednotlivce. Muḥammad, hlavní a jediná pojmenovaná postava

⁶⁹ V tomto smyslu je Júsuf Idrís v zasetí místní opozice maďína (město)/ríf (venkov), která navazuje na tradiční arabské vnímání vztahu ḥaďára (civilizace, usedlý způsob života)/ badáwa (kočovnictví, nomádský způsob života)

⁷⁰ HAFEZ, Sabry. Yusuf Idris. In: COX, C. B., ed. *African Writers* (Vol. 1). New York: Charles Scribner's Sons, 1997 [cit. 2015-8-18]. Dostupné pomocí SFX z:

<http://go.galegroup.com.ezproxy.is.cuni.cz/ps/i.do?id=GALE%7CH1479000920&v=2.1&u=karlova&it=r&p=LitRC&sw=w&asid=05434d67db299472b29dc02923341825>

⁷¹ Malý muž. *Světová literatura*, s. 66.

v *Jedné letní noci*, ke kterému všichni příslušníci stejné venkovské sociální vrstvy vzhlíží, si vylže dobrodružný příběh s krásnou ženou, který měl údajně zažít v provinčním městě. Jeho nadšení přátelé, kteří mu slepě uvěří, vyrazí na noční cestu do tohoto města, aby také dosáhli uspokojení s nádhernou ženou, kterou si představují v nejživějších barvách. Deziluze a obrovské zklamání, které pocítí, když se Muḥammad přizná ke lži, vyústí v nevyhnutelné brutální potrestání rebelujícího jednotlivce, který se pokusil oklamat kolektiv. Také mytizující vyprávění povídky *Zástup* dokládá nepřemožitelnost skupiny, která vždy dosáhne svého. Na nejmenované tržiště nacházející se na neznámém místě přichází lidé, a to navzdory veškerým pokusům majitele pozemku, státu i policie tomu zabránit, i ze strany, kde není brána. Dav pokaždé zboří kousek ohrady, vyloží tyče, udělá cokoli, aby překonal nesmyslné pravidlo, které si pro svůj prospěch vymyslel jedinec-statkář. „Staneš-li kteroukoli sobotu časně zrána, uvidíš pěšiny naplněné zástupem, o němž nevíš, jak začíná, ale který vidíš končit na tržišti uvnitř ohrady. A vždycky tam nalezneš vylomené tyče.“⁷² Motiv sounáležitosti se skupinou a její síla jsou důležitými prvky v realistických světech, protože imitují fungování aktuálního světa, v 50. letech silně ovlivněného myšlenkami socialismu, a tím zdůrazňují svoji realističnost.

Dalším zásadním přínosem pro realistický charakter Idrisových povídek je jejich jazykové zpracování. Júsuf Idrís byl jedním z průkopníků užívání hovorové arabštiny v uměleckých textech. Dostával se v důsledku toho do sporů se starší generací egyptských spisovatelů,⁷³ ale umožnilo mu to dále zdůraznit „živost“ svých povídkových světů. Většina dialogů je tedy vedena v egyptské hovorové arabštině, případně v její umělecky zpracované a upravené verzi, která se skutečně mluvené co nejlépe přibližuje.⁷⁴ Literární kritici dále zdůrazňují, že Idrís nechal působit dialekt i na řeč vypravěče, což se projevuje jak ve slovníku (použití typicky egyptských, místních výrazů), tak ve větné struktuře, která je uvolněnější, jednoznačnější a méně komplikovaná.⁷⁵

4. 2. Shrnutí

Mohlo by se zdát, že daností, podle kterých Idrís nutně konstruoval realistické světy svých povídek v padesátých letech, je příliš mnoho na to, aby poskytl prostor dostatečný pro opravdu svobodnou uměleckou tvorbu. Ale vedle širokého tematického záběru, který

⁷² Zástup. *Světová literatura*, s. 51.

⁷³ Především Táhá Husajn (1889 – 1973) kritizoval využívání dialektu v literatuře, Idrísův jazyk vadil ale i jiným arabským literárním kritikům, povídky a hry v dialektu byly pravidelně vyřazovány z literárních soutěží.

⁷⁴ Richard Jacquemond konkrétně spatřuje hlavní jazykový přínos Júsufa Idríse „in the invention of a language that is written in a grammatically correct fashion, but can be read as if it were *‘ammiya* (spoken Arabic) „disguised“ as *‘fusha* („pure“ Arabic). (Jacquemond 2008, s. 52.)

⁷⁵ Např. Cohen-Mor 1992, s. 65–66.

zamezoval opakování, Idrís vynikal mnohostí pohledů na jednotlivé skutečnosti, které literárně zpracovával, a to mu umožnilo se vracet a přetvářet některé svoje trvalejší motivy. A jak poznamenává egyptský spisovatel a literární kritik Šukrí °Ajjád, dokázal se vyvarovat dogmatického, kritického nebo hodnotícího vyznění svých povídek: „Pozice Júsufa Idríse nebyla nikdy vyhraněnou ideologickou pozicí. Júsuf Idrís byl a je umělcem a rozdíl mezi umělcem a ideologem je v tom, že umělec vidí realitu z mnoha úhlů, které si někdy protiřečí. Dokonce, čím ostřeji si protiřečí, tím je umění větší. Ideolog vidí realitu pouze z jednoho jediného úhlu.“⁷⁶

Tři povídky, které byly v této kapitole zmíněny, ilustrují právě tyto různé úhly pohledu na skutečnost a rozmanitost zpracování. *Malý muž* je povídka s důrazem na jednu osobu, na subjekt, který přichází do konfliktu se svým okolím, a prodělává pod jeho vlivem neviditelnou vnitřní změnu, která ale nemá výraznější dopad na jeho životní situaci. Na děj, spíše než na postavy, je zaměřený svět *Jedné letní noci*, kde působí protiklady města a venkova, jednotlivce a skupiny, a právě to posouvá děj dál. A nekonkrétní svět vytvořený v povídce *Zástup* využívá narativních postupů mýtů a pověstí, staví na principu kolektivní paměti, a tak, navzdory své jasné symboličnosti, vyznívá jako autentické vypravování v diskursu reálného světa. Všechny tyto povídky se ale zároveň vztahují k univerzálnímu problému člověka ve světě lidského bytí, k materiální i emoční chudobě jednotlivce a kolektivu, a zobrazují nejen selhání, ale i dílčí úspěchy, kterých může člověk dosáhnout. Použití výše naznačených uměleckých technik, které směřovaly ke konstrukci realistických světů, zapříčinilo, že literární kritici oceňují především to, že tvorba Júsufa Idríse podává ucelenou zprávu o životě Egyptanů; že dokázal proniknout do hloubky egyptské duše a zcela ji otisknout do svých uměleckých děl.⁷⁷

⁷⁶ „Inna mawqif Júsuf Idrís lam jakun fi jawm min al-ajjám mawqifan idulúdzíjan muhaddidan. Laqad kána Júsuf Idrís wa lá jazál – fannánan – wa al-farq bajna al-fannán wa al-idulúdzí anna al-fannán jará al-wáqi° min zawájá muta°addida, wa ahjánan muta°áriða. Bal inna at-ta°aruð fi al-ru°ja kullamá kána háddan kána al-fann a°zam, amma al-idulúdzí fa-lá jará al-wáqi° illá min zawíja wáhida...“ Citováno podle: MAĞİDİ, Hasan, RÜDİNİ, Moḥammad Amīn a BEĞNAĞI, °Ā°iṣa. Ibdā° Jūsuf Idrīs fi al-qīṣṣa al-qaṣīra: taḥlīl wa naqd [Povídková tvorba Júsufa Idríse: analýza a kritika]. *Faṣīlat dirāsāt al-adab al-mu°āṣir*. Ğiroft: Ğāmi°at Āzād al-islāmīja, 2011, 3(9), s. 103–119.

⁷⁷ Toto zdůrazňují jak západní, tak egyptští literární kritici a historici.

5. 60. léta

Markantní změna v přístupu k životu, která se projevovala od konce 50. let v celé egyptské společnosti, a to díky politickým úspěchům a neúspěchům nového režimu Gamála ʿAbd al-Násira a společenským změnám, které přinesl, působila i na citlivost vnímání autorů a čtenářů. Arabista P. M. Kurpershoek si ve své kritické práci všímá, že už v roce 1957 je v Idrisově tvorbě znatelný odklon od realistického „zobrazování“ ve prospěch obecnějšího a abstraktnějšího uchopení reality, čerpajícího z iracionálna a absurdity.⁷⁸ V šedesátých letech se ale tyto inspirační zdroje stávají součástí hlavního literárního proudu a ovlivňují celou generaci spisovatelů, jejichž tvorba má zase odezvu v nových textech autorů generace starší. Různé filosofické a modernistické směry jako surrealismus, existencialismus, freudismus nebo „nový román“ jsou vyhledávány jako možná řešení krize jednotlivce, a především krize intelektuála ve společnosti, ve které postupně ztrácí své místo. Autoři zároveň hledají možnost uniknout všudypřítomné cenzuře, a i proto používají nové a abstraktnější způsoby vyjádření, výrazněji se v jejich tvorbě objevují nejrůznější symboly. V povídce, která jako kratší útvar vyhovuje experimentům,⁷⁹ a v románu se „nová vlna“ otevřeně prosazuje hlavně v návaznosti na porážku arabských vojsk v šestidenní válce roku 1967. Evropské absurdní divadlo nicméně například ovlivňovalo egyptskou divadelní tvorbu už od počátku 60. let.⁸⁰ Nejznámějším představitelem a hlavním teoretikem iracionálního, avantgardního proudu egyptské literatury, pro který razil termín *al-ḥassāsija al-džadīda*, tedy nová senzibilita, byl Edwár al-Charrāt, který vedle teoretických statí psal i vlastní povídky. Ten popsal novou literaturu následovně: „Tvůrčí psaní se stalo [v šedesátých letech] – ať už z jakéhokoli důvodu – překračováním a ne napodobováním, zpochybňováním a ne přitakáváním. Vyvolává otázky, raději než aby předkládalo odpovědi. Útočí na neznámé oblasti a nespokojuje se samo se sebou.“⁸¹ Z této citace je zřejmé, že se jednalo o mnohovrstevný generační trend, který zasáhl fundamenty umělecké tvorby.

⁷⁸ KURPERSHOEK, P. M. The later stories. In: *Critical perspectives on Y. I.*, s. 31.

⁷⁹ KENDALL, E. *The theoretical roots of the literary avant-garde in 1960s Egypt*.

⁸⁰ V roce 1962 po návratu z Evropy uvedl ve svém divadle Saʿd Ardaš poprvé Beckettovu hru *Endgame*. (Jacquemond, R. *Conscience of the nation*, 2008.)

⁸¹ „Inna al-kitāba al-ibdāʿija – li-sabab aw al-āchar – qad ašbahat ichtirāqan lā taqlīdan, wa istiškākan lā mutābiqatan, wa ithārata lil-suʿāl lā taqdīman lil-adžwiba, wa muhādžamatan lil-madžhūl lā riḍan ʿan al-dhāt bil-ʿurfān.“ AL-CHARRĀT, E. *Al-ḥassāsija al-džadīda: maqālāt fī al-zāhira al-qīṣaṣija* [Nová senzibilita: Články o literárním jevu]. Bajrūt: Dār al-ādāb, 1993, s. 11.

5. 1. Nová generace umělců

Generace šedesátých let (džíl as-sittínát, džíl al-jawm), která nicméně byla podle Elisabeth Kendallové věkovou skupinou spíše sociologicky než biologicky a která byla jen jednou z částí širšího hnutí nové senzibility, měla několik především časopiseckých platforem, přičemž jedním z nejvlivnějších byl časopis *Gálirí 68* (Galerie 68).⁸² Zakladatel tohoto avantgardního periodika, které publikovalo umělecky i stylisticky rozrůzněné experimenty mladých autorů, Ibráhím Mansúr popsal právě debakl v létě 1967 jako jeden z hlavních impulsů pro jeho vznik.⁸³ Snaha dekonstruovat tradiční realistickou metodu používanou v literatuře byla nejvýraznější charakteristikou prací, které zde vycházely.

Edwár al-Charrát rozlišil čtyři hlavní metody, které autoři k tomuto cíli používali. Dokumentární, suchý a prostý jazyk a chladný, lhostejný pohled na „realitu“ charakterizoval proud, který se inspiroval v nihilismu a vedl k zdůraznění odcizení a pocitu zbytečnosti člověka v moderní společnosti. Společně s tím, co al-Charrát vyděluje jako „nový realismus“ (at-tajjár al-wáqī‘í al-džadíd) a čemu připisuje znaky jako fragmentárnost a popisnost, lze tyto způsoby uměleckého vyjádření popsat termínem hyperrealismus, který používá R. Jacquemond.⁸⁴ Směřuje k odhalení nesourodosti a nesmyslnosti lidského uspořádání pomocí exaktního zachycení jednotlivých skutečností a jejich následných montáží. Zatímco hyperrealismus do určité míry čerpá z filosofických konceptů a pocitů rozšířených v poválečné Evropě, třetí al-Charrátem popsaný typ směřování egyptské nové senzibility se inspiruje bohatou arabskou kulturní tradicí (turáth), kterou rehabilituje, a inovativními prostředky zaměřenými na kolektivní paměť klade základy nové „magicky realistické“ tvorby.⁸⁵ Sám al-Charrát ve své literární tvorbě pracoval převážně s absurdními jevy, použitím komplikovaného jazyka a pohledem „skrze duši“ se snažil oprostit od racionality, vzdát se rozumového přístupu. Čtvrtý typ v jeho klasifikaci, který označil jako interní, vnitřní proud (at-tajjár ad-dáchilí), právě používá tyto techniky k narušení hranic mezi realitou a fikcí, vnitřním a vnějším světem. Všechny tyto metody přehodnocují klasické realistické paradigma literatury, a to každá svým vlastním způsobem, který byl naznačen výše. Je ovšem důležité si uvědomit, že do velké míry byly všechny používány zároveň, třeba i jedním autorem, nebo dokonce v rámci jednoho díla.

⁸² *Gálirí 68* vycházela mezi lety 1968 a 1971. Celkově vyšlo osm čísel. (KENDALL, E. *The theoretical roots of the literary avant-garde in 1960s Egypt.*)

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Jacquemond 2008, s. 93–95.

⁸⁵ Na magicko-realistickou povahu tohoto proudu, v uvolněním protikladu k hyperrealismu, poukazuje právě R. Jacquemond.

5. 2. Júsuf Idrís: Nový pohled na realitu

Přestože Júsuf Idrís do egyptské avantgardy šedesátých let v žádném případě nepatřil, a někteří literární historici zdůrazňují, že zůstal věrný právě klasickému realismu,⁸⁶ jeho texty svědčí o zásadním vlivu, který na jeho tvorbu měly jak politické události, tak nová senzibilita v umění. Prostředí a postavy v jeho povídkách se stávají obecnějšími až abstraktními, převládá pesimistická atmosféra a do realistického příběhu se vkrádají fantaskní, surreálné prvky.⁸⁷

V jazykové rovině díla Júsufa Idríse se potom nový přístup projevuje komplikovanějším, umělejšíím používáním specifických technik, které podtrhují významy konstruující jeho fikční světy. Segmentováním výpovědí do krátkých, telegrafických vět dosahuje Idrís nervózního, chaotického rytmu, charakteristického pro moderní svět, který ještě navíc zdůrazňuje využíváním opakování. Opakují se jak slova a výrazy, tak někdy i celé věty. To způsobuje, že je čtenář vnímá jako důležitější, vhodné pro symbolický či alegorický výklad. Opakované, ale i jedinečné výrazy jsou také často umísťované do paradoxních slovních spojení. To, co nedává v rámci aletického uspořádání povídkového světa smysl, je vysloveno třeba jen proto, aby to mohlo být znegováno v následujícím úseku a nahrazeno smysluplnějším obrazem. Jenže tento obraz je už obohacen o absurditu a nemožnost obsaženou v opačné eventualitě, čímž se celá fikční realita komplikuje. Pod vlivem hovorového jazyka, který Idrís hojně využívá,⁸⁸ dochází v Idrísových textech už relativně od počátku jeho tvorby k obracení slovosledu, který tak vyznívá přirozeněji.⁸⁹ V šedesátých letech je ale inverze cíleně používána k zachycení absurdity konstruovaného (a snad i reálného) světa, s obrácenou, nesmyslnou logikou.⁹⁰ Použití těchto postupů očekává od čtenáře aktivnější přístup, povídky vyžadují čtenáře, který je ochotný spolupracovat na „odhalování“ spletnosti jejich významu.

5. 2. 1. Sbírka *an-Naddáha*

An-naddáha (*Siréna*)⁹¹ je povídková sbírka z roku 1969, která obsahuje osm Idrísových povídek z let 1965 až 1969. Je to tedy první sbírka, kterou Idrís vydal po roce

⁸⁶ Jacquemond 2008, s. 98.

⁸⁷ Kurpershoek charakterizuje tuto tendenci jako „intrusion of the fantastic into the texture of the realistic story“ (s. 32) a vedle ní poukazuje ještě na prohloubení morálních posláních v Idrísových povídkách. (KURPERSHOEK, P. M. The later stories. In: *Critical perspectives on Y. I.*)

⁸⁸ Viz kapitola o jeho tvorbě v padesátých letech.

⁸⁹ V moderní spisovné arabštině je typicky sloveso na prvním místě ve větě, zde se místo něj objevuje podmět tak, jak je to časté v egyptském dialektu.

⁹⁰ Dalya Cohen-Mor s. 67 – 70.

⁹¹ „Siréna“ ve smyslu neodolatelného, mámvého volajícího hlasu.

1967, který bývá označován jako zásadní zlom nejen v arabské politice, ale i kultuře. V povídkách v ní uveřejněných lze pozorovat změny v Idrisově poetice, které naznačila předcházející podkapitola.

První, titulní povídka je delšího rozsahu a vypráví ve třetí osobě příběh Fathíji a Hámida, kteří se po svatbě přestěhovali z egyptského venkova do Káhiry. Velkoměsto je tu vyličeeno právě jako ona „siréna“, která láká slabé a zapříčiní jejich pád, ať už morální, společenský, nebo finanční. Dívka z venkova Fathíja má o Káhiře velkolepé představy, ale ty se nenaplní, protože život v malém pokojíku v domě, kde manžel pracuje jako vrátný, není právě vzrušující. Navíc stále slyší ve své hlavě hlas, který ji volá a připravuje ji na nevyhnutelný pád. Když se potom v domě objeví bohatý nájemník, který o ní má zájem, po dlouhé snaze odolat jeho svádění nakonec podlehne. Hámid shodou okolností vejde do bytu přesně v tu chvíli a přistihne je. Tímto momentem povídka začíná, Hámid má pocit, že zemřel a uvažuje, co udělá dál.⁹² Jeho i Fathíjiny myšlenky se upínají k tomu, že on teď musí svoji nevěrnou ženu zabít. Jenže Hámid je už natolik „změkčilým“ městským člověkem, že tento čin nedokáže vykonat a namísto toho obviňuje město, sbalí rodinné věci a kupuje rodně lístek zpět na venkov. V posledním odstavci se čtenář dozvídá, že se ale vrací sám, Fathíja, která se po událostech posledních hodin nenávratně změnila, od něj utíká a vrhá se do města, tentokrát bez vznešených představ, z vlastního přesvědčení a bez poddávání se hlasu „sirény“. Ve fikčním světě povídky se dostávají do konfliktu světy města a venkova, ve kterých fungují jiné normy a platí jiné hodnoty. Aby se člověk mohl (z tzv. deontického, resp. axiologického cizince) stát právoplatným členem nového prostředí (světa města), musí prodělat zásadní proměnu.⁹³ Z manželské dvojice je této proměny zjevně schopná pouze Fathíja.

Následující povídka *Mashúq al-hams (Rozdrčený šepotem)*, jakoby svým názvem navazovala na předchozí. Jak ale bývá Idrisovým zvykem, je to příběh ze zcela jiného prostředí a se zcela jinou perspektivou. V první osobě tu uvězněný intelektuál vypráví o největší lásce svého života, kterou poznal přes zeď vězeňské cely a domlouval se s ní jen klepáním a hlasitým šeptáním. Jeho zážitek z tohoto vztahu nezkalí ani fakt, který mu prozradí jeden z dozorců, a to, že vedlejší cely často bývá prázdná nebo se v ní střídají

⁹² Metaforická přirovnání jsou v této povídce často prezentována přímo, bez přirovnávacího „jako“, a to znejišťuje realističnost fikčního světa. Úvodní věta, ve které je prezentován Hámidův pocit zděšení například zní: „Když Hámid otevřel dveře a překvapila ho ta hrozivě strašná scéna, zemřel. Zcela určitě zemřel.“ (Hína dafa‘a „Hámid“ al-báb wa fúdzi‘ bi-al-mašhad al-há’il al-murawwa‘ máta.. Bi- đabt máta., s. 839.) Podobně popis Fathíjina svědce je přímým tvrzením nezměkčeným přirovnáním: „On není obyčejným vlkem [jako ostatní obyvatelé Káhiry]. Je hyena.“ (Huwa lajsa idhan dhi’ban ‘ádiġan. Innahu đab‘, s. 860)

⁹³ Srov. Doležel 2003, s. 129, 131.

zadržení muži a ženy a je tedy nemožné odhalit, kdo byla věžňova milenka, nebo jestli si ji vůbec pouze nevymyslel.

V povídce z venkovského prostředí *Má chafija a'zam* (*Nejlepší je to, co se skrývá*) se Idrís navrácí ke své starší tematice a vypráví příběh přísného, ale obdivovaného šejcha, který se vrací z Alexandrie do rodné vesnice s novou manželkou, která díky své tloušťce upoutá pozornost všech obyvatel. Navíc chodí všude plně zahalená jako stín pár kroků za šejchem, a nikdo tedy neví, jak vypadá. Groteskní situace nastává, když šejchova manželka v průběhu komplikovaného porodu musí být donesena vesničany do nemocnice. V kluzkém bahně s těžkým nákladem na ramenou není možnost udržovat rodičku zahalenou, a tak je zvědavost jejích sousedů více než uspokojena. V závěrečné scéně se šejch prochází s manželkou s již odhaleným obličejem po vesnici, ale všichni se dívají jen na něj, protože je to on, kdo je přes všechny své chyby tak oblíbený. Domnělá venkovská soudržnost je v této povídce s podivným, ironicko-satirickým příběhem až násilně zdůrazněna. Nově příchozí osoba (ze světa města) nicméně musela zase projít změnou, jakkoli trapnou, aby byla přijata do života ve vesnici.

Krátký text *al-Martabatu al-muqa^{cc}ra* (*Propadlá matrace*) je anekdotickým obrazem bezdůvodného promrhání života. Vypravěč ve třetí osobě popisuje osud manželského páru: muž ležící na matraci se probudí vždy jen proto, aby se zeptal ženy stojící u okna, zdali se svět venku změnil. Když dostane zápornou odpověď, upadne pokaždé do ještě delšího spánku než předtím. Manželka si to, že svět se změnil, uvědomí až když matrace, do které se její muž úplně propadl a zemřel, dopadne při likvidaci těla na ulici. Symboličnost této povídky spočívá ve zkratkovitosti, se kterou je sarkasticky líčen její jednoduchý, strukturovaný děj. Text navíc vytváří nadpřirozený svět, ve kterém je možné spát týden, měsíc, dokonce roky v kuse. Spánek zde symbolizuje nečinnost a odevzdanost jedince, který čeká, že změna k lepšímu přijde sama od sebe.⁹⁴

V povídce *Mu^cdžizatu al-^cašr* (*Zázrak naší doby*) dochází k narušení Idrísova realistického světa jiným způsobem. Ve zcela obyčejných kulisách Káhiry se odehrává příběh miniaturního génia jménem al-Nuṣṣ Nuṣṣ, který se ve všech směrech vymyká obyčejnosti. Dosáhl skvělého vzdělání, absolvoval 14 doktorských programů najednou, ale nemůže najít zaměstnání. Po neúspěšných pokusech o sebevraždu a neustálé ignoraci jeho vynálezů, opustí Zemi a najde úspěch na planetě, kde jsou lidé stejné velikosti jako on.

⁹⁴ Dalya Cohen-Morová nabízí další možné interpretace. S přihlédnutím k psychoanalytické teorii interpretuje únik do spánku jako vyústění existenciální deprese, kterou člověku způsobuje realita. Zároveň si všímá koranické aluze, která spočívá v podobnosti s příběhem tzv. lidí z jeskyně (aṣḥāb al-kaḥf). Idrís tento příběh obrací a dívá se kriticky na útek do nečinnosti ze světa, který má jedinec šanci změnit. (Cohen-Mor 1992, s. 94–97.)

Kvůli stesku se ale vrátí do Egypta, kam se ho vydají bytosti z jiné planety hledat. Al-Nuṣṣ Nuṣṣe potom hledá i celý svět, všichni se sjíždějí do Egypta, obrovský nekontrolovatelný dav lidí jej hledá na plážích Alexandrie, ale nikdo ho nemůže najít. Tato dramatická povídka se znaky science fiction vytváří obraz netečné společnosti, která odmítá jedince, který se zásadně odlišuje od normálu, a uvědomuje si jeho důležitost, až když už je pozdě.⁹⁵ Obsahuje přímou kritiku některých vrstev společnosti (byrokraté, zaměstnavatelé, povýšení intelektuálové),⁹⁶ ale zároveň symbolicky vyslovuje naději, že podobný génius, zázrak naší doby, se může skrývat v každém člověku.⁹⁷

Podobně jako *al-Martabatu al-muqa^{cc}ra* je *an-Nuqṭa (Bod)* velmi krátká povídka a zachycuje statickou scénu. Nicméně absurdní, vypointovanou anekdotičnost zde střídá volně plynoucí proud vědomí. Byla údajně napsána v době Idrisových nejhlubších depresí,⁹⁸ ale přesto nakonec vyznívá optimisticky. Spíše než povídka je to básnický popis jednoho okamžiku. V otevřeném prostoru, v čase, který jako by se zastavil, se před vypravěčem vinou nekonečné železniční koleje a on čeká, až se na horizontu objeví bod, který označí příjezd vlaku. Jediným dalším obyvatelem této scény je osamělý strom, který se zdá být v nekonečném podzimu. Vypravěč je stejně jako on uzavřený v této neměnné scéně, pociťuje nesmírný smutek a snaží se protikladnými výrazy vyjádřit složitost svých pocitů a situace, ve které se nachází. Když se nakonec skutečně na obzoru objeví očekávaný bod, naznačuje východisko z této strnulé depresivní a osamělé existence. Kromě paradoxních sousloví, která komplikují už tak silně symbolickou scénu, používá v této povídce Idrís důmyslné opakování slov a kolokací, ale i obrazů, které drží text pohromadě. Vědomí poetičnosti celého textu je podtrženo hrou se slovy.⁹⁹ Povídka *Bod* svou uzavřeností „v hlavě“ vypravěče předznamenává hlubší izolovanost Idrisových světů v pozdější tvorbě, silnou autobiografičností zaobalenou do abstraktních obrazů potom připomíná povídku *Pištec umírá* z druhé touto prací analyzované sbírky.

⁹⁵ Dramatičnost a fantastičnost povídky je do velké míry jen nástrojem k prezentování úsudků o společnosti a světě, kontrast mezi fantastickými událostmi a obecnými úvahami dává vyniknout „přesahu“ těchto myšlenek do aktuálního světa.

⁹⁶ Kurpershoek, P. M. The Later Stories. In: *Critical Perspectives on Y. I.*, s. 37.

⁹⁷ „Od té doby, co se al-Nuṣṣ Nuṣṣ vrátil na Zem a vkročil do Káhiry, nikdo nevěděl, kde je. [...] Kdo ví, možná je to tahle vystupující hrudka písku nebo hlíny. Možná je pod touto škeblí nebo touhle hromadou mořských řas. Možná je ve tvé kapse... a ty to ani nevíš.“ (Ammá „al-Nuṣṣ Nuṣṣ“ fa-mundhu ‘an ‘āda ilā al-kura al-‘ardīja wa waṭī’a bi-qadamajhi al-Qāhira fa-lam ja‘rif lahu aḥad makānan [...] man jadri rubbamā jakūn hādhihi al-kutla al-bāriza min ar-raml aw min at-turāb. Rubbamā taḥta hādhihi al-maḥāra aw asfal kawmat al-ḥašā’iš, rubbamā fī dżajbik anta... wa anta lá tadri., s. 959)

⁹⁸ Kurpershoek, P. M. The Later Stories. In: *Critical Perspectives on Y. I.*, s. 40.

⁹⁹ „...A ten smutek z konce. I kdyby to byl konec smutku...“ (...wa ḥuẓn an-nihāja. Wa law kánat nihājat al-ḥuẓn..., s. 966), nebo „...slaboučkový tep jako první záchvěv zárodku srdce uvnitř srdce embrya...“ (...nabḍa ḍa‘ifa wāhina ka-lichtilādža al-‘ulā li-džanin al-qalb dāchila qalb al-džanin..., s. 966.)

Al-ʿamalija al-kubrá (Velká operace) je komplikovaná dramatická povídka, kterou podle P. M. Kurpershoek a s předcházející povídkou *an-Nuqta* spojuje jejich souvislost s prohranou válkou v roce 1967. Zatímco *an-Nuqta* vyjadřuje pocit pramenící ze zásadní prohry, *Velká operace* podle něj analyzuje důvody tohoto selhání.¹⁰⁰ Ve fikčním světě, který představuje operační sál, se pod taktovkou arogantního a zbožšťovaného profesora Adhama odehraje bezprecedentní operace, která možná vůbec nebyla potřebná a která v konečném důsledku způsobí smrt operované pacientce.¹⁰¹ Situace je zachycena z pohledu mladého chirurga ʿAbd al-Raʿúfa, jehož pohled na svět a na vlastní hodnoty pod dojmem ze zpackaného zákroku prodělává zásadní změnu. Absurdní událost plná naturalistických výjevů je završena souloží ʿAbd al-Raʿúfa a obyčejně odtazité sestry Inširáh před zraky umírající pacientky.

Povídka *Dustúr já sajjida*, později přejmenovaná na *Halaqát an-naḥs an-náʿima* (*Kruhy z vyhlazené mědi*), vypráví komplexní příběh milostného vztahu mezi mladíkem a postarší vdovou. Oba se cítí osamělí a odstrčení od svých blízkých, a když se náhodou seznámí před káhirskou mešitou as-Sajjidy Zajnab, dojde mezi nimi k překvapivému porozumění. Povídka zachycuje komplikované navázání jejich vztahu s jasnými rysy oidipovského komplexu ve třech částech (čtvercích), ve kterých se kříží pocity lásky a odmítnutí, vášně s mateřskou péčí a vypravěčovy úvahy o prapůvodní přitažlivosti mezi ženou a mužem s myšlenkami hrdinů a rozhovory mezi nimi.¹⁰² V poslední, čtvrté části přijde nevyhnutelný rozchod, protože teď už mladý muž si najde jinou, mladší a krásnější ženu. Zničená a opuštěná vdova se teď skutečně oddá kultu as-Sajjidy Zajnab. Stejně jako tato patronka chudých a nemocných se věnuje přimlouvám, modlitbám a dalším rituálům. Potřeba druhého člověka pro smysluplnou existenci je zde znovu (srov. povídku *Rozdrcený šepotem*) hlavním motivem.

5. 2. 1. 1. *Zobecnění témat a postupů*

Sbírkou *an-Naddáha* charakterizuje určité zúžení typické palety Idrisových témat. Nejčastější jsou ve sbírce témata spojená s láskou a sexem. Sex je nazírán jako korumpující síla (paradoxně ale vedoucí k osvobození jedince) v titulní povídce, ale také jako vyjádření naděje v život, jako zosobnění života (povídky *Rozdrcený šepotem* a *Velká*

¹⁰⁰ Kurpershoek 1981, s. 152–157.

¹⁰¹ Kurpershoek spatřuje právě v aroganci vrchního chirurga, který se rozhodne provést operaci, alegorii na an-Náširovo vedení války.

¹⁰² Z hlediska fikčního světa jsou zajímavé motivace obou postav, které se v něm vyskytují. Moc, kterou Doležel tak často spojuje s erotikou, je zde nepřítomná a jde jen o oboustrannou neodolatelnou náklonnost vzniklou z pocitu osamocení. Z důvodu jiného věku a tedy jiných zkušeností, hodnot a znalostí o světě, nevyhnutelně dochází k rozpadu nevyrovnaného vztahu, který fungoval jen do té doby, dokud z něj měly prospěch obě strany.

operace). Téma rodiny a jejího rozpadu ve prospěch individuality každého člena se také objevuje opakovaně. Techniky, kterými Idrís v této sbírce konstruuje fikční světy svých povídek, se různí a poukazují na proces experimentování s formou, typický pro 60. léta: od zcela realistického světa titulní a závěrečné povídky, přes představované skutečnosti v *Rozdrceném šepotu* a v proudem vědomí vedené povídce *Bod*, až k science fiction prvkům v *Zázraku naší doby*. Zároveň je ve sbírce patrné vztahování se k šestidenní válce a deprese z jejího výsledku.

5. 3. Shrnutí

Šedesátá léta byla tedy dramatickým obdobím pro Egypt a formativní dobou pro moderní egyptské spisovatele, jejichž umělecké snažení dostalo nový, univerzálnější směr. V díle Júsufa Idríse je patrná změna poetiky, která vycházela jak z jeho vnitřního hledání nového výrazu, tak z politických a společenských změn. Zároveň byla podmíněna právě obecnějším směřováním nové egyptské tvorby od zobrazujícího realismu k alegorii, symbolu, abstrakci a absurditě.

6. Další vývoj tvorby

Tak jako představovala šedesátá léta a hlavně šestidenní válka v létě 1967 zásadní přelom v životě arabského intelektuála, smrt prezidenta ʿAbd al-Násira v roce 1970 přinesla mnohé změny ve směřování egyptské politiky i společnosti. Pro příslušníky starší generace, mezi které patřil i Júsuf Idrís, věrné vlasteneckým ideálům a ovlivněné socialismem, měla tzv. opravná revoluce a především později politika otevřených dveří (infitáh) Anwára as-Sádáta nevyhnutelnou příchut' zklamání. Chaotická restrukturalizace státních institucí, která se nevyhnula ani kulturní oblasti, způsobovala napětí mezi státem a egyptskou inteligencí ať už z levicových nebo náboženských kruhů. Egyptské uznání státu Izrael v dohodách z Camp Davidu (1978) a následná izolace Egypta ze strany ostatních arabských států způsobila jenom další rozčarování a nevoli egyptské střední a nižší třídy. Nicméně nové generace literátů od 70. let odmítaly přepolitizovanost starší literatury, cenzura v různých formách fungovala dál a postavení spisovatele se od padesátých let proměnilo. Ve velké většině už nebyl vnímán jako prorokující kritik mající silnou společenskou autoritu. Navíc, jak se shodují Elisabeth Kendallová a Richard Jacquemond, až do devadesátých let v podstatě nevzniklo silnější literární uskupení, které by tvůrčím způsobem zasáhlo celý egyptský umělecký prostor. To bylo způsobeno i omezením přímé kontroly a dotací kulturního a literárního sektoru ze strany státu. Po atentátu na prezidenta as-Sádáta a nástupu Husního Mubáraka na jeho místo se projevíly důsledky dlouhodobé neefektivní správy země a Egypt, s nefungujícími institucemi a různými frakcemi zápasícími o moc, se dostal do vleklé společenské krize. Společně se srdeční chorobou, s kterou od sedmdesátých let Júsuf Idrís bojoval, a depresemi, působily na společensky angažovaného autora všechny tyto události velice silně. I proto se svět jeho povídek stává ještě pesimističtější, nostalgičtější a izolovaným.

6.1. Sbírka *Uqtulhá*

Uqtulhá (Zabij ji!) je jedenáctá Idrísova sbírka, vyšla v roce 1982 a obsahuje sedm povídkových textů, z nichž dva (povídky *al-Baṭal* a *Saḥḥ*) vyšly poprvé už v padesátých letech ve sbírce *al-Baṭal (Hrdina)*, r. 1957). Tato podkapitola stručně nastíní svět jednotlivých povídek, které budou použity pro závěrečnou shrnující argumentaci.

V povídce *As-sídžár (Doutník)*, vypráví egyptský muž o setkání s krásnou Němkou z Bavorska, která si k němu plná romantických představ o Orientu přisedla v letadle do Káhiry. On se rozhodne její stereotypní obraz Východu rozbít a relativně se mu to daří,

nicméně když si po večeři dává cigaretu, žena se zeptá, zda si může zapálit také. Nemá nic proti tomu do té doby, než ona nádherná rusovlasá Evropanka vloží do úst obrovský doutník. Přestože se nadále tváří tolerantně a přikyvuje jejím komentářům, vnitřně cítí, že tato žena naprosto ztratí svoji ženskost, krásu a přitažlivost.

Dlouhá povídka, zařazená do sbírky na druhé místo s názvem *Jamútu az-zammár* (*Pištec umírá*), je silně autobiografickou výpovědí o umělecké a lidské krizi, kterou prochází spisovatel-vypravěč. Má pocit, že selhal, že jeho spisovatelské povolání bylo ztrátou času, protože nedosáhl toho, čeho chtěl: změny ve světě. Snaží se pro sebe najít jiné uplatnění, jiné zaměstnání a vůbec jinou roli ve světě, zamýšlí se nad smyslem života v moderní době. Nakonec z nedostatku aktivity, z nedostatku účelné práce, která by ho naplňovala, onemocní a je si jistý, že umírá. Lékařům se nedaří diagnostikovat jeho nemoc, ani mu nějak pomoci, a až teprve tehdy, když si sám uvědomí nesmyslnost svého počínání, a to, že je zkrátka jeho osudem být spisovatelem a psát, se „zázračně“ vyléčí. I tehdy ovšem zůstává otázka po smyslu lidského života a možnosti člověka být šťastný. Tato povídka je v úvodu označována jako naprosto skutečná událost, která se v aktuálním světě přihodila vypravěčovi-autorovi; v souladu s tím Dalya Cohen-Morová tvrdí, že „[t]his story may account for the „silent periods“ in Idrīs’s literary output from the early seventies.“¹⁰³ Tomu odpovídá i fikční svět povídky, který je realistický, pouze v některých okamžicích dohnán do absurda – například když vypravěč zažívá svoji vlastní smrt. Surrealistické jsou v povídce vypravěčovy představy, které s velkou obrazotvorností doprovází vyprávění skutečných událostí a posouvají fikční realitu k hranici přirozeného světa.

19502 je jednou z nejčastěji analyzovaných Idrísových povídek. Je to typická noční můra, symbolický příběh se surrealistickými prvky, který má navíc přímý přesah (jak pregnantně naznačuje název)¹⁰⁴ do aktuálního světa egyptské reality. Muž, o němž se vypráví a jehož myšlenky jsou zachyceny v pásmech proudu vědomí, zjišťuje, že se stal neviditelným a neslyšitelným. Jeho místo v rodině i v práci zabral někdo jiný a on nikomu nechybí, nikdo si ho nevšímá, ať dělá cokoli. Až teprve když zoufalý vyskočí z okna nejvyššího patra budovy, se kolem jeho mrtvolky shromáždí šokovaní lidé. Případ je zaevidován pod číslem 19502, protože identita muže zůstává neznámá. Realistické kulisy Káhiry s lidmi, kteří dělají každodenní věci, jsou narušeny v přirozeném světě nemožným

¹⁰³ Cohen-Mor 1992, s. 57.

¹⁰⁴ 1952 je rokem egyptské revoluce, dramatickým předělem v moderních dějinách tohoto státu, od kterého si mnozí slibovali vyřešení sociálních a jiných problémů. Nula vložená do názvu naznačuje, že úspěchy revoluce byly ve skutečnosti nulové. (viz například Cohen-Mor 1992, s. 137.)

příběhem neviditelného muže. Jeho frustrace z nemožnosti komunikovat se světem, který ho obklopuje a do kterého dříve patřil, ho dožene až k sebevraždě.

Anšáfu ath-thá'irín (Poloviční revolucionáři) vypráví alegorický příběh zahradníka Ĥadždžáže, který se musí stěhovat za novou prací, protože nebyl schopný přizpůsobit se změněným poměrům na statku, kde pracoval.¹⁰⁵ Krásnou zahradu, kterou stvořil pro původního majitele, Francouze, i s domem převezme bohatý Egyptan Ĥasan, který si ale myslí, že ví líp než Ĥadždžádž, jak se o ní starat. Nicméně zahrada v důsledku jeho působení chřadne a on obviňuje zahradníka. Ten se nedokáže ani pořádně vzbouřit a zabít nespravedlivého pána, ani potlačit svoji hrdost a omluvit se, a tak musí s pomocí poloslepého chlápce hledat po nocích novou práci v okolí. Povídka je vyprávěna zpětně jako vnitřní monolog Ĥadždžáže v kabině nákladního automobilu a vzpomínky hlavního hrdiny neustále doprovází výčitky na vlastní polovičatost.

Uqtulhá (Zabij ji!), titulní povídka sbírky, je komplikovaným vyprávěním o vzpomínkách, lásce a síle vůle zasazeným do egyptského vězení. Mustafa, vězněný člen Muslimského bratrstva, se zamiluje do komunistky Súzán, stížená stejným osudem. Z vyšších míst organizace přijde rozkaz, aby ji na místě jejich pravidelné schůzky zabil, zbavil se jejího korumpujícího vlivu, a současně poskytl možnost uprchnout významnějším bratrům. Zároveň je Mustafovi nabídnuto bezpečnostními složkami režimu navrácení všeho, o čem byl připraven, pokud podepíše spolupráci. Ve vzpomínce na okamžik, kdy škrtí milovanou bytost, která se mu poddává, je básnický zachycen Mustafův vnitřní boj s protichůdnými ideály a touhami.

Sahh (Správně) je krátkou, schematickou povídkou z prvního Idrísova období.¹⁰⁶ Představuje podivného, snad postiženého chudáka, který se náhodou prochází v káhirské čtvrti bohatých Garden City. Objeví na zemi kámen a využije ho ke kreslení po zdech. Po několika pokusech napíše větu „Lidé, znárodnili jsme Průplav!“.¹⁰⁷ Je ovšem esteticky spokojený až s třetí podobou této věty, kterou s velkou námahou napíše na zeď americké ambasády a označí ji značkou pro „správně“. Poté klidně pokračuje ve své cestě slunečnými ulicemi. Sebevědomé vlastenectví, které prostupuje povídkou, podtrhuje realističnost fikčního světa, který je umístěn do času Suezské krize.

¹⁰⁵ Alegorická povaha textu je nejlépe patrná ze samotného názvu. Přestože v textu se objevuje jen jeden „poloviční revolucionář“, název implikuje, že takových je v Egyptě a potenciálně i jinde na světě, mnoho.

¹⁰⁶ P. M. Kurpershoek kritizuje ideologičnost Idrísových patriotických (i dalších ideologicky zabarvených) povídek, která podle něj ubírá textům na umělecké kvalitě. (Kurpershoek 1981, s. 108., viz poznámka 133)

¹⁰⁷ „Ammamná aš-ša'ab al-qanál“, s. 650.

Al-baṭal (Hrdina) je také starší, realistická povídka, ale určitým způsobem zapadá do rámce 80. let, je psána v první osobě a dějově je velmi omezená. Vypravěči zatelefonuje do kanceláře blízký přítel jeho mladšího bratra Aḥmad ʿUmar, který bojuje ve válce, a vypravěč má nejdřív potíží ho po hlasu vůbec poznat. Následně si ale vše spojí a při vzpomínkách na tohoto chlapce ho charakterizuje jako sice podivína, ale velmi hodného a skromného člověka. Nemůže ale stále pochopit, proč mu Aḥmad volá z vojenského tábora, je si jistý, že něco potřebuje a nabízí mu svoji pomoc. Nakonec zjišťuje, že mu Aḥmad pouze chtěl říct o tom, jak sestřelil francouzské letadlo pomocí protiletadlového děla, protože to pro něj byl obrovský zážitek. Vypravěč, když pokládá sluchátko, stále nemůže uvěřit, že to je vše, co mu tento dobromyslný chlapec chtěl.

6. 2. Detail: Textová analýza

Pro hlubší pochopení povahy fikčních světů, které Júsuf Idrís ve svých povídkách vytváří, následují detailní analýzy dvou povídkových textů, na jejichž základě bude možné charakterizovat umělecký posun autora. Jedná se o povídky, které si jsou v tematické rovině v mnohém podobné, zpracovávají téma lásky, touhy a samoty, a obě se odehrávají ve vězeňském prostředí. Zároveň v nich autor pracuje s protikladnými motivy (žena/muž, svoboda/vězení, láska/smrt), jejichž protichůdnou povahu přímo reflektuje. V těchto rozborech jsou plně aplikována Doleželova východiska.

6. 2. 1. Rozdrcený šepotem

Povídka *Mashūq al-hams (Rozdrcený šepotem)* ze sbírky *an-Naddáha* je jedním z příkladů realistického světa, který nicméně svým uspořádáním a neurčitostí naznačuje symbolické, abstraktní vyznění. Aletické modalitní nastavení odpovídá aktuálnímu světu, což se ovšem z textury dozvídáme pouze implicitně a především pomocí negativních vymezení.¹⁰⁸ Ve světě povídky fungují fyzikální zákony tak, jak je známe, osoby, které se v něm pohybují, nemají speciální (nadpřirozené) vlastnosti. Co se týče ostatních modalit, ty jsou podřízené prostoru, ve kterém se děj povídky odehrává, tedy vězení. Vypravěč, který zůstává nepojmenovaný, v první osobě předkládá osobní příběh, který vypráví

¹⁰⁸ Protože se ve světě neděje nic „nenormálního“, můžeme k jeho pochopení použít standardní *encyklopedii* aktuálního světa.

v minulém čase. Právě vyprávěcí subjekt je osou celé povídky: děj určují události, do kterých je vržen¹⁰⁹ a akce, které vykonává.

Z hlediska Doleželovy terminologie je na místě se zamyslet, zda se jedná o svět s jednou, nebo více osobami. Vězeň je většinu času osamocen ve své cele, jeho interakce s dozorcem je omezena na úvodní „přestěhování“ a závěrečné „vysvětlení“ – tedy události do velké míry pouze strukturní, dozorce vstupuje na scénu jen za tím účelem, aby posunul děj. Dozorcovo jméno ‘Abd al-Fattáh (*fattáh* jako ten, kdo podle příkazu nadřízených, kteří jsou oprávněni otevřít celu, otevírá; podřízený otevíratele) navíc umocňuje jeho význam jako pouhého nástroje. Další osoby fakticky ve světě nejsou, ovšem ve vypravěčově mysli se díky „rozdrcenému šepotu“ z druhé strany zdi vězeňské cely zhmotní jeho životní láska,¹¹⁰ velmi reálná a životaplná žena. Interakce s ní je pro uvězněného nejvyšším blahem, hluboce se do ní zamiluje a jejich vztah, který sledujeme skrze jeho vyprávění, projde všemi typickými stádii milostného poměru: nesmělé seznámení, nadšené „námluvy“, vášnivé noci, nesmyslné roztržky a rostoucí intimita mezi milenci, kteří se stávají manželi. Čtenáři je po celou dobu jasné, že s touto osobou není něco v pořádku, vězeň ji nikdy neviděl, a přesto ví přesně, jak vypadá, nikdy s ní nemluvil, a přesto zná do detailu její příběh. Z jejího šepotu, na základě metody, kterou přirovnává k práci soudního lékaře, vyvozuje nejmenší detaily o jejím zevnějšku, povaze i vzdělání. Dokonce „uhodne“ i její jméno, které je podobně jako jméno vězeňského dozorce nanejvýš symbolické, pojmenovává totiž svoji lásku Firdaws, tedy Ráj.

Ovšem to jediné, co reálně existuje, je zvuk, který vychází ze zdi. Touha po odhalení identity tohoto zvuku a potvrzení nebo vyvrácení vypravěčovy představy je to, co nutí čtenáře číst napjatě dál. Konec povídky je v tomto smyslu neuspokojivý, protože identitu věžňovy milenky nelze zjistit, na druhou stranu vypravěč dává jasně najevo, že jemu na tom vlastně nezáleží, že pro něj bylo osudové setkání přes zeď nejoprávněnějším milostným zážitkem v životě.

Prostředí vězení je základním stavebním prvkem světa této povídky. Jeho zákonitosti (tedy deontická omezení) jsou v rozporu s nastavením světa „venku“, do kterého zjevně patří vyprávěcí subjekt,¹¹¹ a tento kontrast je zdrojem mnohých jeho úvah.

¹⁰⁹ Doležel (2003, s. 105–119) poukazuje na důležitost *moci* jako motivačního faktoru pro události ve fikčních světech – držitel moci může ukládat normy a přetvářet tak modální strukturu světa a potlačovat podřízenou osobu – vězení (a jeho zaměstnanci jako jeho zosobnění) tedy určuje, co bude osoba vypravěče-vězně smět/nesmět, dělat/nedělat.

¹¹⁰ „...cítil jsem se, jako bych našel paní svého života“ (...ahsastu wa ka-annanī ‘athartu ‘alā sajjidat ‘umrī, s. 894)

¹¹¹ Se světem „venku“ se plně identifikuje, když ve svých úvahách o něm používá první osobu množného čísla: „V běžném životě, ve kterém se setkáváme s radostí i smutkem, s depresemi i optimismem, ztrácíme kvůli přílišnému

Vězeň, zřejmě politický,¹¹² aktivně reflektuje svoji situaci a porovnává tyto dva světy: život ve vězení není pouhé odebrání svobody, ale ztráta všeho, veškerého života, a věžňovy myšlenky se v prvním šoku upínají pouze k naději na propuštění. Pak jednoho dne tato naděje zmizí a začne „pravý vězeňský život“, který není než parodií obyčejného života. Nejjednodušší úkony a banální události se stávají vzrušujícími dobrodružstvími, hodnoty ztrácejí smysl, lidé se mění ve své protiklady a dovolené je jen to, co ze života činí zátěž. Podle vypravěče vězení nakonec zcela naplní život jedince, jediné co mu schází, je žena.

Žena v povídce vystupuje na několika úrovních. Je to především symbol „druhého“, protějšku, který člověk potřebuje ke svojí existenci. I když se nakonec ukáže, že osoba na druhé straně zdi možná byla mužského pohlaví, vypravěče to v jeho vnímání zážitku nijak neovlivní. Je to ale zároveň i žena velice tělesná. Význam ženského těla pro svět povídky a pro vypravěče je stanoven už v prvním odstavci, kdy ještě čtenář vůbec neví, o čem bude v textu řeč, ale z předloženého přirovnání chápe, že to bude něco krásného, překvapivého a smyslného, čemu se nedá dobře porozumět, což jsou podle vypravěče právě charakteristiky ženského těla.¹¹³ Touha po něm je zdůrazněná opakováním zvolání „Ženy!“,¹¹⁴ které v první části strukturuje text a odděluje od sebe meditativní a narativní pasáže. Když si vypravěč uvědomí, že za zdí jeho cely se nachází ženská věznice, nadšeně si představuje množství ženských těl v nejrůznějších podobách a vzpomene si na historku, která se ve vězení tradovala o odsouzeném, který se z cely pomocí kapesního nože prohrabal do sousední ženské části a užil si s ženskými vězeňkyněmi i jednou z dozorkyň vášnivou noc. Po stejném úspěchu touží vypravěč, ve své vězením zdeprimované mysli sní o tom, že si snadno sežene dynamit, který mu „vytvoří průchod, kterým vejdu do sousedního domu těl, lahodných živoucích těl, které jsem nechutnal už roky.“¹¹⁵ Vztah, který naváže se „skutečnou“ ženou za zdí, je ale složitější a obsahuje vedle tělesnosti i duševní dimenzi. Vyvolává v něm pocit úplného porozumění a souznění. Ještě jinou

zanepřázdnění schopnost cítit toto rozčilení.“ (Wa nahnu fi al-ḥaját al-ʿádija al-latí nataʿámal fihá maʿa al-farah wa al-huzn wa al-ʿiktiʿáb wa at-tafáʿul nafqid al-iḥsás bi-ḥádhíhi al-infíʿál bi-kathrat al-muzáwala, s. 892)

¹¹² To lze vyvodit z toho, jak s ním dozorce mluví (používá např. zdvořilé oslovení ḥadratak, což je důkaz respektu ve vězení neobvyklý) a také z toho, že říká, že jeho milénka přes zeď si možná neuvědomuje, že on je básník, a nechápe plně důvod jeho uvěznění, ale že jistě chápe, že si jsou souzeni. (s. 900)

¹¹³ „V té situaci jsem si připadal jako malé hloupé dítě, které si prohlíží zcela nahé tělo dospělé ženy... a není schopné si spojit to, co vidí, se sebou samým; spojit vlastní touhy a toto tělo, nahé a odevzdané, které se před ním najednou objevilo a ovládlo jeho pohled, ruce a smysly.“ (Wadždātu nafsi amámahá [al-masʿala] ka-aṭ-ṭifl aš-ṣaghír al-ablah al-ladhi waqafa jahdiq fi al-džasad al-ʿarí tamáman li-sajjida nádidžat al-anútha... wa huwa ghajr qádir ʿalá ar-rabt bajna má jaráhu wa bajna dhátihi, aw ḥattá bajna raghabátihi wa muštahijátihi al-cháṣṣa wa bajna hádhá al-džasad, al-mustaslim al-ʿarí al-ladhi ašbaḥa fadžaʿatan amámahu wa malaka názirajhi, wa jadajhi, wa ḥawásihi., s. 879.)

¹¹⁴ „An-nisáʿ!“ (s. 881, 883, 884)

¹¹⁵ „Wa jašnaʿ lí [ad-dínámít] fathat adchul bi-há ilá bajt al-laḥm al-mudžáwir, al-laḥm aš-šahí al-ḥajj al-ladhi lam adhuq ṭaʿamahu min sanawát?“ (s. 886). Slovo al-laḥm primárně znamená maso, citovaná věta tedy zdůrazňuje vypravěčovu touhu po tělesnosti, jeho představa ženy v tomto okamžiku je veskrze fyzická.

symbolickou hodnotu nabývá žena díky umístění jednoho zvolacího předělu „Ženy!“ těsně za odstavec, ve kterém vězeň luští německé noviny a odhaluje význam slova *freiheit* – svoboda.¹¹⁶ To jediné, co člověku ve vězení chybí, je podle všeho žena, je to tedy ona, která ho spojuje se světem venku, a pokud je přítomna, vězeň zakouší určitou porci svobody.

Vedle ženy nabízí svobodnější prostředí také noc. V Idrisových povídkách, v souladu s arabskou a egyptskou logikou a tradicí, je noc často vnímána jako veskrze pozitivní, společenský a svobodný prostor, v protikladu k nepřátelskému, horkému dni. Po odzvonění páté hodiny večer se vězení proměňuje, každý si může dělat více méně, co chce, a i dozorci se proměňují v přístupné „obyčejné“ lidi. Pro vypravěče znamená večer a noc možnost volně komunikovat se svojí láskou přes zeď.

Čas je ve fikci velmi tvárnou kategorií, je konstruován pomocí různých, explicitních a implicitních prostředků a velmi přispívá k zachycení atmosféry fikčního světa. Na to, jak obecně používá ve svých pozdějších povídkách Júsuf Idrís čas, upozorňuje Sabry Hafez: „Here time is fixed in a motionless state akin to perpetuity, so that the narrative moment stands absolutely on its own, unconnected to anything else; its features emerge and shine with tremendous clarity.“¹¹⁷ Podle něj důraz na malé detaily a nepatrné události v životě člověka, které zachycují jednotlivé povídky, má paradoxně sílu vypovědět o lidské existenci jako celku. Co se týče konkrétně povídky *Rozdrcený šepotem*, této charakteristice odpovídá: nevíme, co událostem předcházelo, v jakém životním období nebo historické epoše se hrdina nachází, a přesto jeho zkušenost můžeme zobecnit. Ovšem uvnitř fikčního světa funguje čas také specificky, a to kvůli tomu, že ve vězení pojímá jednotlivce plynutí času jinak, než na svobodě. Jelikož čtenáři zprostředkovává přístup do světa vypravěč v první osobě, který je vězněm, fikční čas se podřizuje jeho vnímání. Údajné dvě minuty, za které si sbalí věci a přestěhuje se, zaberou ve vyprávění méně prostoru než jeho přemítání o povaze vězení, které neustále narušuje proud vyprávění událostí, ale při kterém se čas prakticky zastaví. Milostné vzplanutí a celý vztah proběhnou během několika dní, ale vypravěč má pocit, jakoby to bylo několik měsíců.

Osoba vypravěče-vězně je, jak vyplývá z předchozích odstavců, stěžejní pro celý text. Jeho povahu můžeme rekonstruovat jen s pomocí toho, co nám o sobě sám prozradí. Je zjevně vzdělaný, prezentuje se jako básník se znalostí evropských jazyků, má nějakou

¹¹⁶ Srov. MIKHAIL, Mona. *Studies in the short fiction of Mahfouz and Idris*. New York: New York University Press, 1992, s. 113.

¹¹⁷ HAFEZ, Sabry. Questions on the world of Yusuf Idris's Short Stories. In: *Critical Perspectives on Y. I.*, s. 61.

životní zkušenost a moudrost. Zároveň je už zběhlý ve vězeňském životě a ovládá vedle jeho zákonitostí i příslušný žargon. V pasážích, kde se zamýšlí nad svým osudem a v závěrečném zhodnocení svého romantického dobrodružství až moralizuje.¹¹⁸ Své axiologické nastavení prezentuje jako univerzální hodnotový systém, ve kterém nejvyšší místa zabírají vznešené ideje svobody a lásky. Má bohatý vnitřní život, což dokazují jeho úvahy o životě uvnitř a vně vězení, a také jeho detailní, rádoby vědecké zkonstruování milenky na základě pouhých nerozlišitelných zvuků. Je typickým představitelem osob v Idrisových fikčních světech. Osamělý, okolnostmi utlačovaný běžný člověk, v podstatě nešťastný hrdina. To, co se mu ale za těchto nepříznivých podmínek stane, je skoro zázrak. Jeho osobní svět je obohacen o milovanou bytost, jejíž vliv je pociťován jako věčný.

V povídce se nikde nezmiňuje, že se jedná o nějaké konkrétní egyptské vězení. Ale indicie toho typu, že dozorce pochází z Horního Egypta, vypravěčova vyvolená je napůl beduínka, kterou zadrželi v Alexandrii při pašování drog a dalšími vězni jsou členové Muslimského bratrstva, konstruuje svět s egyptskými reáliemi. Realismus tohoto světa spočívá jednak v těchto reáliích, jednak v postavě vypravěče, který se jako realistický subjekt neustále vztahuje jak k sobě, tak ke svému prostředí a druhým lidem. Racionální vysvětlení, kterým příběh vrcholí, navíc potvrzuje pravděpodobnost celé události. Jenže obecné až abstraktní úvahy vypravěče a detailní zaměření na jediný příběh lásky mezi dvěma lidmi, kteří se zoufale hledají v nepřátelském prostředí, činí z povídky ukázkový moderní mýtus s univerzálním symbolickým vyzněním.¹¹⁹ Ukazuje potřebu komunikace, ať už v jakékoli formě, mezi lidmi, protože to je váže k životu, až setkání s „ty“ umožňuje poznání sebe sama.¹²⁰

6. 2. 2. *Zabij ji!*

S vězeňskou tematikou se setkáváme také v Idrisových povídkách z 80. let.¹²¹ Je zřejmé, že vedle osobní zkušenosti, ze které čerpal a jejíž dopady na něj nepřestávaly působit i více než dvacet let po propuštění, je pro Idrise vězení literárním symbolem a prostředkem, který mu umožňuje konstruovat přesně vymezený svět. Vězení jakožto umělecký a básnický obraz je zhuštěný svět, jehož obyvatelé jsou sice zbaveni svobody, ale zároveň jsou nuceni si v rámci nastaveného systému zachovat určité zdání normálního

¹¹⁸ „Není toto nejlepší konec toho milostného příběhu?“ (A lajsa hadhá arwa^c chiťám li-qışsat dhálíka al-ħubb?, s. 907).

¹¹⁹ K teorii moderního mýtu srov. Doležel 2003, s. 185–195.

¹²⁰ Mona N. Mikhailová podobně o této povídce říká, že „the existential creed is here very explicit, for he is fundamentally saying „I don't exist unless someone else is aware of my existence and being.““ (Mikhail 1992, s. 112.)

¹²¹ Vedle zde rozebírané povídky *Zabij ji* například v povídce *An ar-radžul wa an-namla* (*O muži a mravenci*), která vyšla v roce 1980.

života. Vězení asociuje nejen jasnou hierarchii, disciplínu, potlačení identity a potřeb jednotlivce, ale také izolaci, která vede člověka k pocitu osamění. V Egyptě, podobně jako v jiných státech, kde se lidé necítí zcela svobodní a kde cenzura potlačuje svobodný umělecký projev, čtenáři automaticky hledají v povídkách symbolický podtext, který může odkazovat k jejich aktuální realitě a nějakým způsobem ji podrobovat kritice, řešit ji.¹²² To souvisí se zmiňovanou *implicitní smlouvou* mezi autorem a čtenářem, která v tomto případě předpokládá, že jakkoli abstraktní text bude čten jako metaforický obraz konkrétních lidí, událostí nebo stavů v reálném světě.¹²³ Je tedy možné vnímat konstruovaný prostor vězení jako dobový obraz Egypta symbolicky zmenšeného do velikosti prostoru za mřížemi a zároveň jej lze vykládat i v obecnějších obrysech.

Povídka *Uqtulhá (Zabij ji!)* je strukturně, jazykově i významově daleko složitější text než předchozí analyzovaná povídka *Rozdrcený šepotem*. Konstruuje zalidněný svět frekventovaného vězení, kde se osoby, které ho obývají (některé nuceně, jiné dobrovolně) setkávají a mluví spolu, dokonce se mohou i dotýkat. Postavení vypravěče v rámci textu je komplikované, jedná se o vševědoucí „hlas“, který vypráví ve třetí osobě, ovšem často je jeho řeč natolik silně ovlivněna řečí hlavní postavy, že se zdá, jako by příběh vyprávěl z určitého časového odstupu Muṣṭafá sám. Proti této hypotéze ovšem svědčí básnický až prorocky znějící jazyk povídky, který umocňuje pocit, že v textu působí ještě jiný autoritativní organizační subjekt (vypravěč), který tvoří s estetickým záměrem. Zároveň vyvrací tuto možnosti i fakt, že vypravěč „vidí do hlavy“ i jiným postavám, především Súzán. Na druhou stranu, úvahové a popisné pasáže mají jednotnou stylizaci připomínající zvolání bláznivého muže, někoho, kdo vypráví zpětně příběh sám o sobě a prožívá všechno znovu (a možná jinak a lépe). Povaha vypravěče tedy není zcela jasná – jeden pevný bod fikčního světa, totiž jeho *ověření*, je narušen.

Z toho pramení nejasná aletická povaha světa, který navzdory nepřítomnosti jasně nadpřirozených jevů nebo postav není světem přirozeným. Jedná se nejspíše o tzv. mezilehlý svět, kategorii, kterou Doležel vyčleňuje pro sny a halucinace, světy

¹²² P. M. Kurpershoek dokonce popisuje Egypt jako „a country [...] in which any work of literature is minutely examined for its possible political and social implications“, čímž naznačuje, že i práce nezamýšlená angažovaně, tak může být – a bývá – čtena. (KURPERSHOEK, P. M. The later stories. In: *Critical perspectives on Y. I.*, s. 26.)

¹²³ Na tomto místě je vhodné uvést postoj R. Jacquemonda, který trvá na tom, že přes veškeré avantgardní postupy, které se snaží potlačit přímočarý realismus, zůstává egyptská literární tvorba úzce spjata s děním v aktuálním světě a je tedy i nadále do velké míry realistická. Souhlasit s ním lze jen částečně, protože jakkoli jsou symbolická díla v daném historickém kontextu čtenářům pravděpodobně srozumitelná v souladu s autorovou intencí (kterou ale zároveň nikdy nemůžeme plně znát), čtenář z jiného časo-prostorového zázemí, přihlédně-li k zásadním mimoliterárním a literárním souvislostem, má stejné právo na svoji (i odlišnou) interpretaci obsažených symbolů a metafor.

konstruované ve spánku, stavech šílenství nebo pod vlivem drog.¹²⁴ Ve světě této povídky je možné expandovat a smršťovat čas a prostor, v podstatě se přemísťovat zpět do událostí minulých a prožívat je znovu, vnímat vlastní vědomí jako poddajnou hmotu, která se proměňuje podle životní situace. Ubíhající čas proto není v povídce důležitý, přestože v dějové části jsou konkrétní časové údaje (Muṣṭafā je po čtyřech dnech od osudového setkání se Súzán povolán ke starším, kteří mu sdělí jeho úkol, po dalších třech dnech sestupuje znovu na dvůr), většina povídky se odehrává v podivném bezčase, kdy minulost a budoucnost se slévají v jeden přítomný okamžik, který jako by měl trvat.¹²⁵ V podstatě je možné, že je v rámci povídky konstruován svět, který se nachází pouze v mysli napůl bláznivého muže, který fikčně existuje v obyčejném přirozeném světě. Tuto nejednoznačnost umožňuje právě povídkový formát, který dovoluje autorovi impresionistické vyjádření a míchání prozaického textu s poetickými básnickými prvky s nejasnými významy. Přes tuto nejasnost vyznívá povídka hlavně jako oslava okamžiku zamilování se, okamžiku, který nemůže narušit jakákoli vnější síla.

Hlavní osoba, kterou je uvězněný člen Muslimského bratrstva Muṣṭafā, podléhá v rámci povídkového světa různým modalitním omezením. Zdá se, že přestože uniká aletickému uspořádání přirozeného světa a konstruuje mezilehlý svět ve své hlavě, deontickým omezením prostředí, ve kterém se nachází, uniknout nemůže. Musí být ve vězení, jelikož spáchal zločin (vhodil bombu do nočního klubu), za který jej čeká trest smrti. Jakkoli ho všichni litují, jeho přesvědčení (tedy osobní deontické nastavení) radikálního člena Muslimského bratrstva ho odsuzuje ke konfliktu se společností a nutí ho odmítnout i nabídku omezení trestu v případě, že bude souhlasit se spoluprací s autoritami. I vězení má svá pravidla, a proto se může se Súzán setkat pouze na místě, kde se rozpadá zeď, která je jinak odděluje, a jenom na omezený čas. Prostor a atmosféra vězení jsou popsány jak pomocí obrazů obnošených bot a starého oblečení vězňů, kteří se potácejí jako fousatí blázni po dvoře; tak i prostřednictvím opakované vidiny zdí a poschodí, které od sebe lidi oddělují. Podobně jako v *Rozdrcený šepotem* je (zde ale jen implicitně) naznačeno, že čas plyne pro vězně jinak, že neustále netrpělivě vyhlíží příští moment, který by mohl přinést změnu jeho situace. Další omezení (deontická a axiologická) vyvstávají z jeho postavení ve skupině Muslimských bratrů, kteří ve vězení tvoří paralelní strukturu

¹²⁴ Doležel 2003, s. 125.

¹²⁵ Toto není jenom dojem, který povídka vzbuzuje, je to přímo napsáno v textu: „překvap mě [okamžiku] a trvej celý život, protože ty se skutečně rovnáš celému životu“ (fāḏḏ’īnī wa kūnī ṭawīla ṭūla al-‘umr, fa-anta haqqan tusāwīna ‘umran bi-ṭūlihi, s. 631). Naléhavé zvolání, oslovení entity, která nemůže slyšet, ale zdá se, že může být ovládána, je umocněno cíleným opakováním klíčových slov *ṭawīl* a *ṭūla* ve smyslu délky, ve které se daný okamžik rozprostírá, a *‘umr* jako život, věk.

s vlastní hierarchií. Přestože jeho vlastní přesvědčení zní „náboženství je pro všechny“, ¹²⁶ musí se podřídít a poslechnout rozkaz šejcha, aby zabil Súzán, komunistku, která ho údajně posedla jako ďábel. Muṣṭafá však zároveň obdivuje přesnost, s kterou funguje organizace a docela rád se jí podřizuje. ¹²⁷ V tomto místě svět povídky zřejmě přesahuje do světa aktuálního. Silná paralelní struktura podplatí dozorce a pověří sebevražedným úkolem slabého, ale odhodlaného jedince, kterého přesvědčí pomocí náboženských argumentů. Z celé akce mají mít potom největší prospěch vysoce postavené osoby, kterým se díky rozruchu podaří uprchnout. Že se jedná o zneužití podřízeného jedince, je zdůrazněno mechanickým opakováním rozkazů Muṣṭafou, který se nevzmůže na protest, a hlavně bolestivým výkřikem, který následuje po konstatování, že tak se zabijí dvě mouchy jednou ranou: „Mouchy! Nebo Súzán a ty, Muṣṭafo!“ ¹²⁸ Zjevná kritika Muslimského bratrstva může přesáhnout svět povídky a vztahovat se i k jakékoli jiné reálné despotické organizaci, korporaci, státu. ¹²⁹

Ústředním tématem povídky je láska, a především moment zamilování se a oboustranné uvědomění si nového citu. Oba mladí vězni jsou fyzicky krásní a navzájem se neodolatelně přitahují, přestože pocházejí ze nepřátelených stran a vyznávají opačné hodnoty. Od první zmínky o Súzán je pozornost zaměřena na její obličej, na její oči, a je to právě osudové setkání čtyř očí, které způsobí, že se na pozadí nehostinného vězeňského prostředí odehraje příběh veliké lásky. K popsání tohoto setkání je použita vznešená a abstraktní formulace, která bohatě rozvíjí obraz jejich sblížení na všech úrovních a ústí v to, o čem mluvil bláznivý vypravěč od začátku – ovládnutí času a prostoru. Síla přitažlivosti mezi dvěma lidmi je tak silná, „jako by nějaká vesmírná událost ukončila všechno kolem a shrnula čas a celé dny do jednoho okamžiku, který obsahuje všechny okamžiky“. ¹³⁰ Všechna setkání Súzán a Muṣṭafy u rozbité zdi jsou dramatizována použitím opakování slov i celých vět, které rytmizují text a dodávají mu básnický nádech. Po přijetí

¹²⁶ „fa-ad-dín dín al-kull“, s. 633. Tedy že islámská víra je pro každého, kdo ji přijme.

¹²⁷ „Muṣṭafá obdivoval tento přísný a přesný režim, všechno se v něm odehrálo přesně tak, jak mělo, a proto slovo tu nebylo jen slovem, ale důvodem, proč se jediný muž pouštěl do boje s armádami.“ (kána Muṣṭafá muḏzaban bi-hádhá an-nizám aš-šárim ad-daḡiq, fa-kull šajʿ jatimm bi-aḏ-ḡabṭ kamá jadḡib an jatimm, wa li-hádhá fa-al-kalima huná lajsat kalimatan wa lákin fī sabīlihá juḡarib al-marʿ al-dḡujúš, s. 634)

¹²⁸ „... wa ḡuriba ʿuṣṡūrajn bi-ḡadḡar.. / ʿuṣṡūrajn! / Am Súzán wa anta já Muṣṭafá!“ (doslova „Budou zasaženi dva ptáčci jedním kamenem“), s. 640.

¹²⁹ Muslimské bratrstvo zůstávalo i za vlády Anwára as-Sádáta v ilegalitě, nicméně našlo s režimem určitý modus vivendi. Do silné opozice se postavilo po podepsání mírové smlouvy s Izraelem v roce 1979. Atentát na prezidenta Sádáta v roce 1981 radikálními islamisty ze skupiny Tanḡīm al-dḡihád následoval po zatčení vůdců Bratrstva a souvisel s dlouhodobým nesouhlasem se Sádátovou domácí i zahraniční politikou.

¹³⁰ „ka-anna ḡadathan kawṇiḡan qad awḡafa kull šajʿ wa laḡḡaṣa az-zaman wa al-aḡḡám fī laḡḡat tatadḡammaʿ fīhā kull laḡḡātihi“, s. 636–637.

rozkazu k zabití¹³¹ přichází Muṣṭafá k Súzán, na místo, kde se vždy setkávají u třetí plaňky od rozbitého místa ve vězeňské zdi. Následuje několikastránkový popis škrcení milované Súzán, která se s radostí oddává smrti z rukou člověka, kterého miluje. Tváří tvář smrti se pro ni Muṣṭafá stává něčím mnohem větším, než mohou obsáhnout stovky knih a učení, stává se životním principem, vírou. Exploze obrazů, které vykreslují pocity milenců, vedou Dalyu Cohen-Morovou v její interpretaci této povídky k zdůraznění dvojznačnosti závěrečné škrtící scény, která podle ní nápadně připomíná milostný akt.¹³² Muṣṭafá nakonec sám v sobě nechává vzniknout něco silnějšího a moudřejšího než rozum a podřizuje se hlasu svého srdce. Dochází k zázračnému spojení mezi dvěma milenci a nic kromě nich neexistuje.

Složitý svět této povídky, jehož vlastní existence je neustále zpochybňována, je také pro svou nejednoznačnost vhodný k symbolickému výkladu. Ukazuje člověka, který je pod tlakem z různých stran, společenství lidí, ke kterému se uchyluje, ho jenom využívá a on nemá jiné východisko než se jako blázen, mezi životem a smrtí, snažit zachytit jediný šťastný okamžik svého života a nechat ho trvat navždy. Je to cesta, která přivádí hlavní osobu k tomu, aby se vzdala hodnot a byla pohlcena nekontrolovatelnou přitažlivostí k jiné osobě. V konečném vyznění zůstává v podstatě otázka, koho měl Muṣṭafá zabít a koho, nebo co, skutečně usmrtil.

6. 2. 2. 1. Charakter změny fikčního světa

Analyzované povídky se zásadně liší v povaze fikčního světa, který konstruují. Realistický svět povídky *Rozdrčený šepotem* s jednou hlavní postavou, která je zároveň vypravěčem, nabízí abstraktnější výklad díky několika jasným vodítkům, jako jsou symbolická jména postav nebo zázračná proměna dozorce v noci, a také díky úvahám hlavního hrdiny, který se snaží svou vlastní situaci zobecnit. Svět povídky *Zabij ji!* má také některé vlastnosti realistického světa, vypůjčuje si reálie ze světa aktuálního, ale pracuje s nimi tak, že tyto tvoří jen pozadí pro barevný svět myslí, kde se může odehrát cokoli. Racionální vysvětlení (přestože stále obsahuje jakési tajemství) silného prožitku, které uvězněný básník v *Rozdrčený šepotem* dostává, ospravedlňuje jeho milostné vzplanutí a činí je realistickým. Naopak v *Zabij ji!* se při zcela realistickém zamilování stahuje a roztahuje čas i prostor v surrealistickém vesmíru mezilehlého světa.

¹³¹ „Zabij ji, synu... Zabij ji a důvěřuj Bohu.“ (Uqtulhá já bní.. uqtulhá wa tawakkal, s. 638.) Rozkaz z titulu povídky se nicméně objevuje v konverzaci vícekrát, stejně jako si jej opakuje Muṣṭafá v průběhu jeho plnění.

¹³² Cohen-Mor 1992, s. 161.

6. 3. Shrnutí vývoje v 80. letech

V Idrisově tvorbě z osmdesátých let není patrná stejně výrazná změna poetiky, jako tomu bylo v letech šedesátých, nicméně určitý posun je zřetelný. Jak se předchozí výklad pokusil ukázat na příkladu analýzy povídky *Zabij ji!*, fikční svět se stává komplikovanějším, stejně jako vyprávěcí struktura. Zpochybnění existence fikčního světa (jako tomu bylo v povídce *Zabij ji!*) nebo naopak usilovné trvání na autobiografičnosti prokazatelně surrealistické povídky (*Pištec umírá*) komplikuje čtení a interpretaci těchto modernistických textů. Povídky se stávají daleko více statickými obrazy a místem pro přímou prezentaci myšlenek.¹³³ Převažuje využití vypravěče v první osobě, který přináší zainteresovaný pohled na fikční svět. Idrisovo typické „spadnutí do děje“ je nahrazeno promyšleným rámcováním nebo uvedením do příběhu, který pak je prezentován jako vzpomínka (*Poloviční revolucionáři*), noční můra (*19502*) nebo výplod pomatené mysli (*Zabij ji!*), a který se v podstatě odehrává pouze v hlavě hlavní postavy. S tím souvisí smrštění prostoru Idrisových fikčních světů. Zatímco i v šedesátých letech se postavy v různých povídkách víceméně volně pohybovaly uvnitř i venku a jejich svět zahrnoval vícero prostředí, v osmdesátých letech se niternější a zainteresovanější pohled na svět projevuje i preferencí uzavřených prostorů, jako jsou kanceláře, letadlo, kabina nákladního auta nebo vězení. Co se týče jazyka, Júsuf Idrís pokračuje v cíleném využívání prostředků, které podtrhují vykonstruovanost povídkového světa, jako jsou neobvyklá přirovnání, paradoxní spojení, opakování a inverze. Zároveň dosahuje vznešenějšího a básnického tónu tím, že o něco méně využívá hovorovou arabštinu.

Základní témata, která Júsuf Idrís zpracovával od začátku své tvorby, ovšem zůstávají. Jde mu především o osud člověka, jednotlivce, který se snaží zorientovat ve světě kolem sebe. Na nesvobodu a útlak člověka nahlíží autor opět z mnoha úhlů. Jednotlivce může utlačovat skupina (Muslimské bratrstvo v *Zabij ji!*), nadřízená osoba (*Poloviční revolucionáři*), nepřátelské město a lidé v něm (*19502*), nebo si ubližuje sám (*Pištec umírá*), ale řešení může vždy hledat jen sám v sobě. Skupina, ale i společnost jako celek, se už od prvních existenciálně laděných povídek proměňuje v nespolehlivý dav, proti kterému je nutné se postavit, ne se mu podřídit, jako tomu bylo v realistických povídkách z padesátých let. Motiv lásky a sexu, důraz na ženské tělo, zůstává i v Idrisových pozdních povídkách. Dalya Cohen-Morová, která se vývoji tohoto tématu věnuje blíže, konstatuje, že sex v těchto Idrisových povídkách představuje také často

¹³³ Je možné, že tuto skutečnost ovlivnila i Idrisova žurnalistická činnost. Kritizuje ji především P. M. Kurpershoek, který tvrdí, že ubírá na estetické hodnotě povídkových textů, s čímž lze souhlasit.

nástroj útlaku.¹³⁴ To bezpochyby platí o dvou povídkách ze sbírky *Jsem vládce zákona existence*,¹³⁵ která vyšla v roce 1980, v nichž je sex záměrně použit k pošlapání lidské důstojnosti (*O muži a mravenci*) a zobrazen jako nemorální síla, které je ospravedlnitelné vzdorovat násilím (*Nevinnost*). Nicméně v jiných povídkách (*Egyptská Mona Lisa* ze stejné sbírky, *Zabij ji!*) je sex naopak spojen s romantickou láskou, která má právě schopnost daleko přesahovat jakýkoli útlak.

Třetí množinou témat, která provázejí Idrísovy povídky, je historie Egypta a přímá literární reflexe politického vývoje země. Ve sbírce *Zabij ji!* je tento trend zdůrazněn opětovným uveřejněním dvou vlasteneckých povídek z padesátých let, které se odehrávají během Suezské krize, jakož i absurdní a symbolickou povídkou *19502*. Z odlišného zpracování podobných témat v těchto textech je patrný Idrísův umělecký vývoj směrem k abstrakci, nicméně už v dřívějších povídkách je díky opakování a záměrnému zkracování vět, které umocňují pointu příběhu, patrná symboličnost i veskrze realistických světů. Tato symboličnost je ale omezená, a to hlavně z důvodu explicitního importu reálných dat ve všech rovinách. Když je potom (například v *19502*) toto narušeno konstrukcí nemožné události v rámci přirozeného světa, možnosti symbolických interpretací se rozšiřují.

Silně je s egyptskou realitou spjata i již zmíněná povídka *Nevinnost*,¹³⁶ ve které jako by Idrís předpovídal atentát na prezidenta as-Sádáta. V tomto snovém proroctví vypravěč pomocí proudu vědomí vypráví o návštěvě u nejmenovaného generála, který mu nabízí svůdné ženy a peníze, a snaží se ho tak zkorumpovat. Přestože návštěvník se cítí nevinně, nebo se alespoň snaží sám sebe o vlastní nevinně přesvědčit (na vše se jen dívá, ale nedotýká se ničeho), po návratu ho ještě na lodi zastřelí jeho vlastní syn, který s jeho cestou nesouhlasil. Povídka odpovídá charakteristickým rysům Idrísovy pozdější tvorby: vyznačuje se básnickým stylem, individualizovaným pohledem i tragickým zakončením. Filosofická otázka viny je zde řešena pomocí alegoricky-symbolického textu, který s vývojem událostí v aktuálním světě nabyl konkrétního významu.

V osmdesátých letech neopouští Idrís ani ironicko-satirický proud své tvorby reprezentovaný v dřívějších obdobích absurdními nebo morbidními povídkami (například *Nejlepší je to, co se skrývá*, ale i některé povídky z 50. let). V povídce *O muži a mravenci* vrcholí tento proud v tragickém tónu. Přínosné zůstávají pro Idríse i klasické protiklady

¹³⁴ COHEN-MOR, Dalya. *Yūsuf Idrīs: Changing visions*, s. 141–166.

¹³⁵ Jedná se o sbírku s arabským názvem *Anā sulṭān qānūn al-wudḥūd*. V práci jsou zmíněny tyto povídky: *Džijūkūdā mišrīja* (*Egyptská Mona Lisa*), *‘An ar-radḥul wa an-namla* (*O muži a mravenci*) a *al-Barā’a* (*Nevinnost*).

¹³⁶ *Nevinnost* vyšla poprvé v bejrútském literárním časopise *al-Ádáb* už v roce 1972, tedy před Jomkipurskou válkou i as-Sádátovou cestou do Jeruzaléma (1977), která vyústila v mírové dohody, i kvůli kterým byl as-Sádát zavražděn.

prvků kompoziční výstavby, které tvoří základ celé řady jeho povídek jako *Jedné letní noci* a *Siréna*, nebo novel *Paní Videň* a *New York 80*, tj. protiklady města a vesnice, Východu a Západu.

7. Závěr

Bakalářská práce se zabývala literárním dílem egyptského spisovatele Júsufa Idríse. Jejím cílem bylo popsat umělecký vývoj tohoto autora v jeho pozdějších tvůrčích obdobích. V úvodních kapitolách byla představena teorie fikčních světů Lubomíra Doležela, která byla v práci uplatněna jako teoretický nástroj k popisu a interpretaci konkrétních textů a světů povídek. Použití této teorie bylo obhájeno i pro realistické a méně nasycené povídkové fikční texty. Právě pro studium povídek Júsufa Idríse se z důvodu jeho specifického přístupu ke konstrukci povídkových textů ukázala Doleželova metoda textové analýzy jako účinná.

Kapitoly 2. 2. 1. a 3. uvádějí do problematiky žánru moderní arabské povídky a následně zařazují Júsufa Idríse do kontextu jejího vývoje. Vývoj tohoto žánru prošel od jeho vzniku a terminologických nejasností až po současnost mnohými změnami, patrnými jak v kompoziční, tak tematické rovině povídkových textů. V průběhu 20. století bylo směřování uměleckého vyjádření v arabském světě, a v Egyptě zejména, úzce spojeno s politickým a společenským vývojem v regionu, nicméně lze sledovat i imanentní literární vývoj od idealistického realismu, přes kritický realismus 40. a 50. let, k uvolnění formy a experimentálnímu hledání nových možností, které pokračuje do současnosti.

Jak je zřejmé z kapitol věnujících se zblízka dílu Júsufa Idríse, toto hledání charakterizuje i jeho tvorbu. Od zahájení jeho literární kariéry na počátku 50. let se Idrísovy práce vyznačovaly šíří témat i způsobů zpracování. Studium jeho ranějších povídek ale došla práce k několika zobecňujícím charakteristikám těchto textů. Implicitní smlouva mezi autorem a čtenářem, která podmiňuje správné vnímání realistických světů, je podporována specifickými technikami, které Idrís využívá. Jde zejména o explicitní import egyptských reálií a používání egyptské hovorové arabštiny, sklon k autoritativnímu vyprávění ve třetí osobě a neustále zdůrazňovaný vztah ke skupině, která je vždy v právu.

V další části práce naznačila literární a společenské události 60. let a ukázala možný vliv avantgardních směrů a modernistického uvažování na zkoumanou tvorbu egyptského klasika. Charakteristikou povídek ze sbírky *an-Naddáha* (Siréna, r. 1969) byla prokázána proměna estetického a literárního paradigmatu směrem k abstrakci a symbolismu. Pokračování a proměňování tohoto trendu v Idrísově pozdější tvorbě bylo ilustrováno na povídkách ze sbírky *Uqtulhá* (Zabij ji! r. 1982). Především při detailní analýze povídek *Rozdrcený šepotem* a *Zabij ji!* ze zmíněných sbírek se ukázala zásadní proměna pohledu na podobnou fikční skutečnost.

Struktura práce, která pracovala se třemi hlavními tvůrčími obdobími v díle Júsufa Idríse, se prokázala jako vhodná, a ukázala, že v jeho textech z 80. let se dále prohloubil odklon od realistické metody započatý v letech šedesátých. Porovnáním se staršími texty práce dospěla k závěru, že přes určitou stabilitu témat jako je láska a přitažlivost, sex, nebo egyptská historie a současnost, dochází v povaze fikčních světů tohoto pozdějšího období ke zjevné změně. Užší a uzavřenější světy, které jsou charakterizovány pesimistickou atmosférou a osobním zaujetím, jsou navíc konstantně znejišťovány, a tak nabízejí různé interpretace. Komplikovanější kompozice povídkových textur je navíc podtržena využíváním básnického jazyka a figur, míšením forem a specifickým rámcováním příběhů, které se pak zdánlivě odehrávají na pokřivených hranicích mezilehlých fikčních světů.

8. Bibliografie

8. 1. Prameny

IDRĪS, Jūsuf. An-naddāha [Siréna]. In: *Al-qiṣaṣ al-qaṣīra „I“* [Povídky 1]. Bajrūt, al-Qāhira: Dār aš-šurūq, 1990, s. 835–1036.

IDRĪS, Jūsuf. Jedné letní noci. In: *Moderní egyptské povídky*. Praha: Dar Ibn Rushd, 2015, s. 55–77.

IDRĪS, Jūsuf. Malý muž. *Světová literatura*. 1959, 3, s. 63– 68.

IDRĪS, Jūsuf. Uqtulhā [Zabij ji!]. In: *Al-qiṣaṣ al-qaṣīra „I“* [Povídky 1]. Bajrūt, al-Qāhira: Dār aš-šurūq, 1990, s. 555–665.

IDRĪS, Jūsuf. Zástup. *Světová literatura*. 1959, 3, s. 48– 51.

IDRIS, Yusuf. *The Piper Dies and Other Stories*. Potomac: Sheba Press, 1992.

8. 2. Sekundární literatura

ALLEN, Roger, ed. *Critical Perspectives on Yusuf Idris*. Colorado Springs: Three Continents Press, 1994.

ALLEN, Roger. *The Arabic Literary Heritage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

COHEN-MOR, Dalya. *Yūsuf Idrīs: Changing Visions*. Potomac: Sheba Press, 1992.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Univerzita Karlova, 2003.

DOLEŽEL, Lubomír. Mimesis a možné světy. *Česká literatura*. 1997, 45(6), s. 600–624.

FAWZĪ, Maḥmūd. *Jūsuf Idrīs ʿalā fūwahat burkān* [Júsuf Idrís na sopečném kráteru]. al-Qāhira: ad-Dār al-Misrīja al-Lubnānīja, 1991.

FOŘT, Bohumil. Fikční světy a Pražská škola. *Svět literatury*. 2007, XVII(36), s. 85–95.

FOŘT, Bohumil. *Fikční světy české realistické prózy*. Praha: Akropolis, 2014.

HAFEZ, Sabry. The modern Arabic short story. In: BADAWI, M. M., ed. *Modern Arabic Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, s. 270–328.

HAFEZ, Sabry. Yusuf Idris. In: COX, C. B., ed. *African Writers* (Vol. 1). New York: Charles Scribner's Sons, 1997 [cit. 2015-8-18]. Dostupné pomocí SFX z:

<http://go.galegroup.com.ezproxy.is.cuni.cz/ps/i.do?id=GALE%7CH1479000920&v=2.1&u=karlova&it=r&p=LitRC&sw=w&asid=05434d67db299472b29dc02923341825>

AL-CHARRĀT, Edwār. *Al-ḥassāsija al-ġadīda: maqālāt fī al-zāhira al-qīṣaṣija* [Nová senzibilita: Články o literárním jevu]. Bajrūt: Dār al-ādāb, 1993.

JACQUEMOND, Richard. *Conscience of the Nation: Writers, State, and Society in Modern Egypt*. Cairo: The American University in Cairo Press, 2008.

KENDALL, Elizabeth. The Theoretical Roots of the Literary avant-garde in 1960s Egypt. *Edebiyat: Journal of Middle Eastern Literatures*. 2003, 14(1-2), s. 39–56.

KURPERSHOEK, P. M. *The Short Stories of Yūsuf Idrīs: A Modern Egyptian Author*. Leiden: Brill, 1981.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

MAĠĠĠĠ, Haṣan, RŪDĠNĠ, Moḥammad Amīn a BEĠNAĠĠ, °Ā'īša. Ibdā° Jūsuf 'Idrīs fī al-qīṣa al-qāṣira: taḥlīl wa naqd [Povídková tvorba Júsufa Idríse: analýza a kritika]. *Faṣīlat dirāsāt al-adab al-mu°āṣir*. Ġiroft: Ġāmi°at Āzād al-islāmīja, 2011, 3(9), s. 103–119.

MIKHAIL, Mona. *Studies in the short fiction of Mahfouz and Idris*. New York: New York University Press, 1992.

OLIVERIUS, Jaroslav. Arabská povídka. *Světová literatura*. 1959, 3, s. 84–89.

OLIVERIUS, Jaroslav. *Moderní literatury arabského Východu*. Praha: Karolinum, 1995.

OLIVERIUS, Jaroslav. *Svět klasické arabské literatury*. Brno: Atlantis, 1995.

ONDRÁŠ, František. Maqáma a vznik moderního arabského narativního žánru. *Plav*. 2015, 4, s. 48–52.

PARSONS, Terence. *Nonexistent Objects*. New Haven: Yale University Press, 1999.

RONENOVÁ, Ruth. *Možné světy v teorii literatury*. Brno: Host, 2006.

RYAN, Marie-Laure. *Possible worlds, artificial intelligence, and narrative theory*. Indiana University Press, 1991.

SELIM, Samah. The Narrative Craft: realism and fiction in the Arabic canon. *Edebiyat: Journal of Middle Eastern Literatures*. 2003, 14(1-2), s. 109–128.

SHAW, Valerie. *The Short Story: A Critical Introduction*. London: Routledge, 2014.

SLÁDEK, Ondřej. Fiktivní a fikční světy: Několik poznámek k teoretickým přístupům Felixe Vodičky a Lubomíra Doležela. In: JEDLIČKOVÁ, Alice, ed. *Felix Vodička 2004*. Praha: ÚČL AV ČR, 2004, s. 99–108.

VLAŠÍN, Pavel a kol. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984.

WOLTERSTORFF, Nicholas. *Works and Worlds of Art*. Oxford: Oxford University Press, 1980.